

# عالم الفكر

المجلد الثالث

العدد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢

- الرواية العربية المعاصرة
- الفن القصصي المعاصر في اسبانيا
- الرواية الفرنسية المعاصرة
- الرواية الألمانية في القرن العشرين





# عالم الفكر

رئيس التحرير : أحمد مشاري نعمان  
مستشار التحرير : دكتور أحمد نوريه

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الإعلام في الكويت \* أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٧٢  
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية \* وزارة الإعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

## المحتويات

### الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

تعداد	المؤلف	العنوان
٣	دكتور شكري محمد عباد	الرواية العربية المعاصرة وإزمة الضمير العربي
٩	دكتور محمود علي مكي	الفن القصصي المعاصر في إسبانيا
٣٩	دكتورة سامية أحمد اسعد	الرواية الفرنسية المعاصرة
١١٢	دكتور مصطفى ماهر	الرواية الألمانية في القرن العشرين
١٦٧		

★ ★ ★

### آفاق المعرفة

٢٢٧	دكتور حسن فاظا	العالم العربي ومشاكل الفن الحديث
-----	----------------	----------------------------------

★ ★ ★

### ادباء وفنانون

٢٦٩	دكتور ثروت عكاشة	رينتشارد فاغنر بين العاطفة والمعقبة
-----	------------------	-------------------------------------

★ ★ ★

### عرض الكتب

٢١٢		الايديولوجيا
-----	--	--------------

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم





## الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

### مقدمة

في أواخر القرن السادس عشر أخذ دعاة الانسراكية المالية يفكرون في مصير الآداب والفنون ويتساءلون عما عسى أن يلحقها من اردهار أو مدهور في ظل الأفكار الواقعية . ليس بدأت تسود في تلك الحقبة من الزمن . وقد ذهب المفاون منهم الى حد القول بان الآداب والفنون مضمرة الى الروال والاندثار نظرا لانها لا تعبر في حقيقة الأمر الا عن بعض أشكال الرأع في المجتمع وسعور الانسان بالوحدة المرره . فهي بذلك ليست شيئا سوى تعبير عن صرحه استعانة من العزلة الرهبانية التي يعانيتها الانسان في هذه الحياه . وربما كان الموسى هي اشد الوحده الذي سوف يفلت من هذا المصير لانها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعادة والانتلاف والانسجام والحب في المجتمع .

وفي أوائل القرن الحالي كتب اناول فرانس محاوراته التي يدكرنا بمحاورات افلاطون وأشر اسمائها « على الصخرة البيضاء » . وقد تصور في المحاوره الأخيرة منها مستعبل العالم وقد اختفى منه الأدب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذي يستخدم في أغراض زخرفية تحت

كما أحسب القصص بجميع أنواعها وبكل مسانطوى علمه من مقامرات ونغليات ونخبط بين السعادة والسقاء... بين الشعور بالوحدة والحب الألم الذى لا وجود له فى المجتمع المثالى الحالى . وحصر انابول فرانس الحياة الثقافية كلها فى الشعر والموسيقى ( السوناتا والسيمفونية ) على أساس أن الشعر هو نوع من التفنى والبرغم بالسعادة لذلك المجتمع السعيد بينما يعبر السوناتا والسيمفونية أصدق تعبير عن الانسجام والانلافا . وذلك بعكس الكونسرو التى لم تكن - فى نظره - أسعد حلقا من الأدب والصورة والقصص . لأنها بمثابة محاورة موسيعة بين لحنين أو حالين وجدائيتين .

٣. وإذا تقصينا الاهتمامات العامة الثقافية وغير الثقافية التى يميز القرن الحالى مد نائنه فسوف نجد أن هذه الاتجاهات تتراوح بين البحث عن نظره عامه للعالم بضع الإنسان فى إطار من الدلالات الممكنة المعقولة بعد أن عانى الناس الأمرين من أزمات الإيمان التى عرّفنوا لها نسخة للعمليات العنيفة التى حتمت القرن التاسع عشر وسلسلت إلى القرن العشرين . وبس أنواء الإنسان فى زوايا النفس يبحث فى حياتها عن بربر الحياة ويحلل سعوره بالفزلة المسافرة زمنة ورفاهية على المسائل الناشئة عن تلك العزلة .

وليس من شك فى أن الماركسية حاولت ولا تزال تحاول - أن يزود الإنسان بالنظرة الساملة للعالم ، وأن يفسر له كل ظاهرة من طواهر الكون . ولقد فجرت فى الأدب الكبرى كلها حركات التجديد التى غرست فى نفس المؤمن عقيدة ذات دلالة ساعدة على أن يسار العصر الذى يعيش فيه حتى لا يتهم بالزمت أو الجمود . بينما ظل علم النفس المنسج من نظريات فرويد على صلة وثيقة بذلك الانطواء الفلسفى الذى ينبع منه حركة أدسة معددة المظاهر . نعالج فى الرواية والشعر صراع النفس بين العزلة والحب الذى هو فى الواقع عباره عن اقتران عزلة بعزلة . ومن كل هذا شرع البعض بمعهد أن الصيغة الأدبية المعروفة من رواية وقصة ومسرحية أخذت فى التدهور والانحلال ، لا لأن الجميع أصبح سعيدا وتخلص من جميع تناقضاته فلم تعد له حاجة إلى ما يمنحه الرفاهية والاطمئنان ، ولكن لأن تناقضاته دامت الذرود وطف على كل اهتمام آخر يمكن أن يقضى مضجعه وسلب فكره وبمحور من أمامه كل مباح الحياة .

**والرواية بالذات صيغة أدبية فتيه لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة فى الأهم المتقدمة ، والخمسين السنة فى العالم النامى الذى لم يحظ بنصيب من قيم أوروبا ومثلها العامة إلا منذ أمد قريب . وهذه الصيغة الأدبية وليدة السعور بضرورة محاكاة الواقع الحى الجارى فى المجتمع البشرى بل أنها كانت فى وقت من الأوقات خيرة وسيلة لمحاكاة هذا الواقع ، وليس كذلك الشعر والناساة اللذان أخفقا فى محاكاة الواقع بصورة طبيعية مقنعة ، كذلك كان ظهور الرواية نتيجة الحاجة الملحة لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءة أساليب ممكنة للتساية والترفيه عن النفس .**

أما اليوم فقد أصبحت وسائل الاتصال بالجماهير سمعية بصرية صارخه ملح لا تسمح بترك الإنسان وحده يتدفق القصص نذوقا هائذا فى مكان منعزل ، وإنما تخاطبه بأساليب مختلفة مؤلفة كالسينما والإذاعة والتلفزيون ، وهى وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل إدراكا من الكلمة المطبوعة ، إذ هى تخاطب الحواس المختلفة فى آن واحد على شكل حصار لا يترك لاحتمال الخطأ ، أو عدم الفهم ، أو التأمل الفردى فرصة ولا سبيلا .

على أن محاكاة الواقع ، الذي هو الميراث لاجداد الرواية ، لم يكن هو الفرض الوحيد اليوم من الادب ، فهناك بالإضافة الى ذلك سرعة الاعلان لكل ما يضمرة النفس أو يسكره الخيال ، وهذه هي الظاهرة الجديدة في عصرنا الحالي . فما مرأى يظهر في جامعه امرئكة ، أو نظرية تنافس بين منادى هدى أو بحريته اقتصاديه حديد تختبر في مصنع سوفيسى الا تصبح أسرع من الرق . سررا سائها تلوكة اللسن ويتداوله الناس في سنى انحاء العالم ، وقد يسلمهم هذا الخير الافتاع ، والدعوة . والسر ، وهذه مزنة أخرى لاستخدام الوسائل السمعة البصرية في الاتصال بالمعاهير . تلك الميزة التى تفنقر اليها النظريات التعلدية للمحاكاة كالذهب الطيمى ، الذى يصعب الاتيها ، اما هي في القليعة وصفا تحاول أن تكون عالميا محايدا ، من غير أن تصحها افتاع أو طرح أو تعالين . وهو الذهب الذى عمل الروائى الفرنسى **إميل زولا** *Emile Zola* على تطويره . ومن ورثة من بعده اقبال من الروائين دسل أن يظهر الوسائل الآلية الى نرت الرواية بجميع انشائها الى الاسال بالخصاهير .

رغمنا نجد أنفسنا ندعى مفارقه جديدة في عالمنا التغير . هي المعارفه بين الانصات لاصوات ، بله ، تحاول ، تصوير الواقع بحيث تؤدي الى مسيح فكرى معين أو نظرة بورية خاصه ترى ضرورة تسيع الواقع نفسه ، وبين الانزواء أمام الواقع الخارجى والفوضى في خبايا النفس للبحث عن رمز يعطى للحياة دلالة . وتعتبر السياسة والنسوة والحركات الاحيائية في الابدان من معالقات العالم الى الاولى . بينما تعبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس ، وسعور الفرد بالعجز أمام الاحداث الهائلة الكرى من سمات الحالة الساسه . اما الواقع الخافى فانه لا ينهى الى أى من الخالدين وانما الى المفارقه بينهما .



وإذا كان من مهم وظيفة الرواية أن تحاول المؤلف السابر في قرائه عن طريق محاكاة الواقع . أو الساب ، بما يورث نفسه بفسوره ، ويردو بأسلوب بلغ جذاب فان هناك اتجاه آخر في الرواية الحديثة يعاديه ، والاوربية وبخاصة الا وهو محاولة ايجاد فج جديد في طرف السرد واعاده النظر في الطرق المارقه . وأول من طسرف هذا الباب الروائى الروسى الكبير **دستويسكى** *Dostoyevsky* الذى كان سيعر ان مجرد سرد الحوادث الخارجيه لا تكفى . وأنه لا بد للمؤلف أن يهتم مع شخصياته بعمق تام . وكذلك الروائى الروسى الكبير **ليوتولستوى** *Lev Tolstoy* الذى كان يحاول دائما - وبخاصة في « **الحرب والسلام** » - أن يجمع صبر الفرد في اطار مصر جماعى تاريخى .

ولكن الظاهر الجديد الذى ظهرت في أوائل القرن العشرين على اللجوء الى ما يعرف باسم « **تيار السعور** » (*Stream of Consciousness* ) كما احرعه الروائى الفرنسى **دى جيلاردان** *E. Dujardin* ولسوره **جيمس جويس** *James Joyce* ، و**فريشيا زولف** *Virginia Woolf* في الرواية الانجليزية . ومعنى هذا المصطلح أن يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور في نفس شخصه بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ - ومن غير تفيد بالريب المحتوى أو المتطلى للكلام - وذلك محاكاة لسطور الأفكار في الذهن الذى يب من موضوع لآخر دون قاعدة أو نظام معين . والفرض من اللجوء الى هذا النوع من السرد في الرواية هو الكشف عما سسماه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير . . . ويلاحظ أن هذه المناجاة تظهر خالية من علامات

**التزقيم ، وإن الفرض من تسجيلها هو الإبداع بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .**

ويمكن اعتبار الأساليب الأسطورية في السرد الروائى التى ترجع الى الكاتب الأمريكى ميلفيل H. Melville في القرن التاسع عشر محاولته أخرى للانحراف عن التقليد في الرواية . ولا شك أن هذا العنصر الأسطوري - مثل رواية **موبى ديك** Moby Dick على صله وبقته بالقصص الأسطورية التمثاليات الذى تميز به **فرانتس كافكا** Franz Kafka في فرنسا هذا . وليس أمر كافكا سوى استمرار منطقى من ناحية أخرى للرواية الدستوبفسكية : التى تتضمن وصفاً أسطورياً مؤثراً للانسان المعزل في المجمع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه . أو للانسان المنزوى منسجماً لمخاوفه النفسانية وعجزه عن مواجهة العالم أو نهمة .

ومن وسائل الهروب أيضاً من الرواية المعابدية تلك التى استنهر بها الكتاب الفرنسيون الروائيون في تصويرهم لمجتمع بأسره لا عن طريق سرد الأحداث لحياة فردية بل عن طريق تمثيل العلاقات الاجتماعية المختلفة التى تربط بين الشخصيات في بيئته أو زمن معين أو عبر أجيال من أسرة واحدة . وهذه هي « **الرواية الاجتماعية** » ( Roman Unanimiste ) التى ابتكرها **جول رومان** Jules Romains ، و**جورج ديهاميل** Georges Duhamel و**جورج مارتان دي جار** Roger Martin du Gard . وهذه الروايات تمثل دون شك محاولة المؤلف الروائى أن يربط بين قصة مصير شخصاته - كما هي الحال في الرواية الفيليدية - وبين أحداث المجتمع الذى يعيشون فيه مما تترن في ذلك بالحروب والأزمات التى وضعت على حياة أغلب البشر في الخمسين السنة الأخيرة .

والرواية الفرنسية دائماً البحث عن صيغ جديدة كما هي الحال في روايات الكتاب الوجوديين : **سارتر** J. P. Sartre ، و**كامي** A. Camus و**سييمون دي بوفوار** S. de Beauvoir . ولقد استنهر الشعور بعدم كفاية السرد التقليدي في زمن الابتكارات الحديثة ، وبعضها يسمى « **الرواية الجديدة** » ( Nouveau roman ) ، والبعض الآخر يلتزم ما يسمى « **أساليب الانتحاء** » ( Tropisme ) . فاما الرواية الجديدة فعدت ظهرت بفرنسا في أوائل الخمسينيات من هذا القرن بقصد العودة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالحليل النفسى لتخصصاتها والتعليق الفلسفى الطويل على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية كوصف جدار من الحجر وصفاً دقيقاً ، أو رائحة حساء البصل ، أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس ، من غير أى توجيه أو تعليق من قس الكاتب ، باركة للفارء الحرية في تكوين انطباعه الشخصى مما يقرأه . ولا تزال هذه النزعة غالبية في الرواية الفرنسية الحديثة وإن كانت قد تآثرت بالنظرية البنوية Structuralisme الجديدة التى سزعمها **رولان بارت** Roland Barthes ، والتي ترمى الى تحديد واقعة انسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

وأما الأسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائية الفرنسية **ناتالى ساروت** Nathalie Sarraute ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصية للأحداث الخارجة عنها ، وهي كلها - في نظر ناتالى ساروت - ردود فعل شبه آلية تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاهها تلقائياً . وكان كل هذا محاولة قضى عليها بالفشل في تفسير مجرى الرواية التقليدية مثلاً حاول **أندريه مالرو** André Malraux في رائعته عن الحرب الأهلية في الصين المسماة « **حالة الإنسان** » ( والتي تميز

الحوار بالسر والتاريخ والتحليل الساسي . وفي الدراسة التي نغدها السيدة الدكتورة سامية أسعد كسر من التفصيلات الطريفه العميقة . لهذه الاتجاهات الحديثة كما يظهر في كتابات الروائي الفرنسيين المعاصرين .

**وإذا كانت هذه هي الحال في فرنسا فما عماها أن تكون في إيطاليا وإسبانيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي ؟ أما عن إيطاليا** فقد اضمحلت الرواية البليدية فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد **ريكساردو باكلسي Riccardi Bacchelli** ، **وكارلو ليفي Carlo Levi** و**تشنزي بافيزي Cesare Pavese** و**إغناشيو سيليوني Ignazio Silone** . ويبدو أن التجربة الفاشستية الطويلة قد صبغت المجتمع الإيطالي بصبغه الشعوب النامية التي تلمس في العالم الحديث تحديد معالم هويتها من خلال القصص الروائي . ويبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التي تجول بخاطرنا بالنسبة للمراحل الناصحة المنعكسة في حياة الأفراد والتي أدت الى حالته الراهنة .

**وأما إسبانيا** فهي لا تزال تعس في أعقاب الماساة الكبرى التي مرتب التعصب الإسباني بالحرب الأهلية في الثلاثينات ، وعزلته تماماً عن تلك الماساة الكبرى الأخرى في أوروبا . اتنى الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الإسبانية بعد موت الروائي الكبير **بيرث جلدوس Perez Galdos** ؟ انه ل يبدو أن **كاميلو خوسي تيسلا Camilo Jose' Cela** و**رفائيل فرلوزيدو R. S. Ferlosio** كانا خير حلفائه ، وقد ظلا يكتبان في صميم التقاليد الروائي الواقعي .

**وأما ألمانيا** فإن ماساة الحرب والنهضة الصناعة الكبرى التي ظهرت فيها بعد الحرب لم منعكسا في الرواية من ناحية إيجاد سرد يحاكي الأحداث أو يفسرها . فاذا عبرنا **جنتز جراس Günther Grass** خبر روايتهم استطعنا أن نضع الشخص الإيجاد الجديد في الرواية الألمانية بأنه استمرار لأساليب الحكاية الأسطورية الرامدة لمصرى نفسى داخل للكتاب .

ولقد حرص كل من الاستاذ الدكتور محمود مكي والدكتور مصطفى ماهر على أن يقدم عرضاً شاملاً الى حد كبير لأهم الاتجاهات في الرواية المعاصرة في إسبانيا وفي ألمانيا على التوالي . واعتقد أن الكثر جدا من المعلومات التي نرخر بها هانان الدراسات لم تكن معروفاً بمثل هذا الفصل لعهد كبير منا في العالم العربي .

**وأما في الاتحاد السوفييتي** فلما اذا استنساخ **بسترناك Boris Pasternak** في روايته « **الدكتور جيبراجو Doktor Zhivago** » و**الكسندر سولجيتسين A. Soljenytsin** فسوف نجد الرواية مستمرة في السر في طريق الواقعية الاشتراكية الى **بلورها مكسيم جوركي Maxim Gorky** في أوائل القرن العشرين .



ويبدو بصفة عامة أن هناك نفرة جوهرية في مجتمعات العالم بين المجتمعات الى نهم اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء أكان ذلك في شكل اشتراكية أم سيوعية أم قومية نأثره صد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، أم في شكل أحياء ديني يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخلى في الرف نفسه عن نزمته وجوده . ويساير العصر الذي يعيش فيه . وبين المجتمعات التي بلغت روتها الصناعية كما استقرت نظمها السياسية والتي تعمل جاهدة على إيجاد أسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لاحقة لمرحلة الدوسع الإمبراطوري أو الصناعي ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم أنها الى التعاطس مع مجتمعات أخرى نامية تؤمن بإيديولوجيات أو فلسفات

عامة . وتلزم هذه البلاد المتقدمة برجماتية تجريبية في نظرها الى شئون الحياة ، وخير مثال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانجلو سكسوني والاسكتلندي والفرنسي . ويمكن التنبؤ مع شيء من الحرص بان الرواية القالبية في هذه المجتمعات تعيش سنيها الأخيرة ، وان التجارب المختلفة في أساليب المرد منذ ظهور أسلوب نيار الشسور كانت بمثابة نزعة انتحارية للرواية كما عرفها هنري فيلدنج Henry Fielding وجين أوستن Jane Austen أو ديكنز Charles Dickens أو مدام دي لافاييت Madame de la Fayette أو بالزاك H. de Balzac أو ستاندال Stendhal .

وليس من شك في أن تقدم طرق الاتصال الحديثة بالجماهير ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة اغتيال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك لاحظ أن ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكري للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية أو الايديولوجية تدفعهم الى اكتشاف مآثراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يظنونه حضارة عدائية نهمه .

وفي افريقية وآسيا استغلت صيغة الرواية لتسجيل الماضي الغريب أو حياة الجيل السابق على الجيـسـل الحاضر في محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامي والدواعي لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هي تقريباً النهج الغالب على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ المصري ، أو الشيخ حامد وكان السنغالي ، أو ملك رج أماند الهندي ، أو حزقيال امباليبي الغاني ، ولكنها واقعية بعيدة كل البعد عن واقعية زولا أو ديكنز . انها واقعية الغرض منها التحليل النفسي الجماعي لمجتمع ملتزم بمذهب معين ، كما انها بمثابة تحليل تاريخي لقوميات الانسان المعاصر في المجتمع النامي ، وتسجيل لتراث تملئ النفوس قلقاً لفقدانه في معمعة الحياة المعاصرة .



والرواية العربية المشرقة ، التي بعدم الاستاذ الدكتور شكرى عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة التي تعالجها سوف بالحققا بغير شك ما لحق غيرها من أنواع الروايات الأخرى من تدهور نتيجة لتقديم الوسائل السمعية والبصرية . واطراد التحسين فيها . واقبال الجماهير عليها . فالخالفات حين يصل الى الذهن عن طريق حاسين كون أثبت مكاناً وأسهل ادراكاً مما لو بلغته من طريق حاسة واحدة ، وإذا بلغته مصحوبة بالشرح والافئاع لم ندع مجالاً للشك أو التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلاً عن أن السينما أو التلفزيون ، إنما تعرض صور الشخصيات وهي تقوم بكل ما يقوم به من نمثله من أعمال في الحياة ، أما الرواية المطبوعة فإن القارئ لا يرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن في سبيل فهمها ، وقد يخطئ وقد يصيب ، فهي لكل ما تقدم أصعب ادراكاً وأقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التعاليم ، ونمو عدد القراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتاً خالياً من المذياع ، أو التلفزيون أو شخصاً لا يتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك . بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية المتنازين من أمثال نجيب محفوظ ، ونوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكي ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وأن هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع ، وإن كانت محاكاة - كما قدنما - تقليدية غالباً . وإذا قلنا ان الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومي فإن الرواية بشكلها المألوف لا يمكن أن تعد تراثاً قومياً في الآداب العربية ، لأن عمرها لا يتجاوز الخمسين سنة في البلاد النامية . وإذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمذياع والتلفزيون فقط فإنا لا ندرى ما يخبئه لنا الغد من آلات وإبتكارات يتناقل الناس بواسطتها المعاني والأفكار .

شكري محمد عيسى \*

## الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

إذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد بلاو جرافي لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ اتجاه سبيلين : أما تفسر الأعمال الأدبية بالظروف الساريخة التي أحاطت بانتاجها ونشرها ، وأما دراسة هذه الأعمال من حيث هي تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية ويضيف كل منها الى هذه الحصيلة من خلال تفرد الخاص . وكان هذا المقال يتخذ موقفاً وسطاً بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى أن الأدب - والروائي خاصة - شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما في نهاده هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعتمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً . وكما أننا في نقاداً - نصل الى هذه الخلاصة في أثناء القراءة ومن خلالها ، فهي تتخلق عند الكاتب أيضاً في أثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الأسلوب الفني . وبما أن هذه الدلالة - مهما اختلقت مواقف الكتاب - تشير الى لحظة حضارية معينة - أي الى مرحلة معينة

---

\* الدكتور شكري محمد عيسى استاذ كرسي الأدب العربي الحديث في كلية الآداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل في الأدب والأساطير » ، « القصة القصيرة في مصر » ، « موسيقى الشعر العربي » ، « تجارب في الأدب والنقد » ، و « الأدب في عالم متغير » أسندت اليه رئاسة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر في القاهرة قريباً .

في تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة - فأننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، إذ كان الحظ المشترك بينها أو بين معظمها ، ويأتى بعد ذلك تصنيف المواقف المختلفة التى تنطوى عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التى تنطوى عليها هذه المواقف . وإذا كان الحكم على المواقف نفسها - كالحكم بالتقدمية أو الرجعية - خارجاً عن عمل الباحث الأدبى . فإن الحكم على الأشكال الفنية - بعد تحليلها في ضوء الأعمال المشابهة - هو الهدف النهائى من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله في الحقيقة ، ولكن المدخل الحضارى الفكرى يهيم مركزاً ضرورياً للتقويم الفنى من حيث أن نجاح العمل الأدبى وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون - ولو بنوع من التجريد - حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفنى أو بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يتعرض لكل عمل أدبى على حدة ، ولكنه متعلل إذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فإن كلامنا عن الشكل الفنى سينحصر في الأساليب - أو الحيل كما تسمى في النقد الروائى - التى بلجأ إليها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة في اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن أنؤكد هنا ما أبحث إليه منذ قليل من أن المدخل الحضارى يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائى يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات ، أى على تصوير أمثلة من السلوك الإنسانى ، والسلوك الإنسانى يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً ، أى خاضعاً لهذه القيسم أو متهدداً عليها . بل إن اختيار الكاتب الروائى لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان أصلاً من مواضع اجتماعية . (١) وإذا كانت الرواية المعاصرة - متاثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام - قد أخذت نولى الشكل اهتماماً كله ، مخيلة عن كل ادعاء بصور المجمع كما كان شأن اختها في القرن التاسع عشر (٢) فإن الاهتمام بالشكل راجع هو نفسه إلى أسباب حضارية ، والحيل الفنية التى تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وإدراك قيمتها إلا بنسبتها إلى وعى الإنسان المعاصر (٣) .

ولهذا أرى أن الانشغال بعض النماذج عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدى إلى الشكل المعاصر قبل النظر في الأسباب الحضارية التى تدعو إلى هذا التعبير ، هو بمثابة التفسير إلى النتائج قبل فحص الأسباب . ومن المؤكد أن يظهر للدارس الموضوعى أن هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التى نعيشها ، ولكن قمتم - من حيث هو نقد - لا ندعو للفت إلى الأشكال الجديدة .



(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. XII Fiction and Civilization ( Chicago 1939 ) .

(٢) لبزالك كلمة مشهورة: «أنتى سكرير للمجتمع كتبها يعليه جلي» .

(٣) انظر : Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouveau, (Paris, 1963).



قلت ان الدلالات الفكرية للأعمال الأدبية تُسَرِّبُ الى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم ان يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الأعمال نفسها ، وإنما تأتي المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه ، وهما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية السبئية نفسها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا أن نرجع الى الوراء ولو قليلاً . وبالطريقة نفسها ، لنفهم اللحظة الحاضرة . وتأمل اللحظة الحضارية التي عاشها الجيل السابق من خلال الإنتاج الروائي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات يهدنا الى ان المعاناة الكبرى التي مر بها هذا الجيل كانت ترجع الى المواقف المختلفة التي اتخذها من الحضارة العربية . ومن المحقق ان بداية هذه المعاناة ترجع الى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان الممالك أمام جيش نابليون قرب الأهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزه لأن هذا الجيل قد تهاوت عنه مواقف مواكفة للجيل الحاضر الا امتداداته مباتره لها ، تشكلت تحت ضغط الظروف الجديدة التي عاش فيها العالم العربي ولا يزال يعيش .

ما الذي يجعل لكتاب «الأيام» قيمته الأدبية ؟ ان الكتاب بجزائه (١٩٢٩ و ١٩٣٩) يتألف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبيئة الأزهرية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . ولا شك ان للتجربة الخاصة القاسية التي عاها طه حسين اثرا في اضافة مسحة مؤبرة على بعض اجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يظل خلوياً تماماً من هذه المعاناة ، ولا ينقص ذلك من قيمته الفنية . فلابد ان من سبب آخر اعمى الى فهمه الكتاب . أقول انه الشكل الفني ؟ أقول انه أسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الأسلوب يمكن ان يوقما بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذي يتخذه طه حسين في «الأيام» هو موقف الصريح المنصف الذي اجتنبته حساره أوروبا ولكنه ظل يحتجز في أعماقه احساسات حبس الرقيب في قرية من قرى الدنيا ، والمجاور الشاب الى حي الأزهر . ( من الطريف ان طه حسين حدد ذلك الموقف في آخر كل من جزأي الأيام . ) والضوء المستمد من الثقافة الجديدة هو الذي نكتشف انعكاس المخزون القديم والوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون أدنى قيمة ، لا أعني فقط ان الشكل الروائي الذي كتبت به «الأيام» كان جديداً على العربية ، ولا ان الصراحة التي كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً غريباً في الكتابة العربية . والبيئة العربية عموماً . ولكنني أعني أيضاً ان النبرة النقدية التي تردد في ثنايا الكتاب وترك طابعها على أسلوبه - دون ان يفسد تأثيره العاطفي - ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المسبب .

واذا كان طه حسين في «الأيام» ينظر الى الحياة المصرية (متنازلاً بالثقافة الغربية) ، أو من وراء البحر (ان جاز لنا ان نستخدم هذا التعبير) ، فإنه في (أديب) (١٩٣٥) ، نتخذ موقفاً مضاداً تقريباً . انه يصور - من خلال بطله الأدب - موقف المثقف المصري الذي يلتقي بنفسه في لجج الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة ، بل يهلك في المفارقة . الى جانب موقف البطل هناك موقف (الكاتب) نفسه تستشعره من ثنايا الرواية دون ان يصرح به ، وهو موقف المفامر الحريص الذي لا يبتلع التيار بل يعود الى وطنه محملاً بالفنائس كسلفه السندباد .

ويجب ان نقرأ «زهرة العمر» (١٩٤٣) . ولكنها بتاريخ كتابتها يجب ان توضع في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ( بجانب «عصفور من الشرق » (١٩٢٨) ) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصري - والعربي عموماً - الى الحضارة الغربية . ان حب المرأة الغربية - في «عصفور

من الشرق « فتاحة نسبية المنظر والمذاق ، ولكن الدود برعى في باطنها ، وحياة الانسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، اما الانسان العربى او الشرقى « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد توفيق الحكيم في « زهرة العمر » يقول لصديقه أندريه ان الباخرة التى حملته الى مصر انما حملت جنمائه فقط ، اما روحه ففى قاعة كونسبير « ليليل » ، وبعد ان يعيش قليلا في الاسكندرية يعتبر انه « إلا حياة في مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ في دراسة الأدب العربى يجد انه « خلق نثن ناقص التكوين » (٤) . ولا شك ان توفيق الحكيم كان يعتقد انه صادق في هذا كله . ولعل التناقض البادى في هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم - والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة - ولكن لاشك ايضا في ان هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من الفهم في لحظة تاريخيه معينة . وفندعبر الحكيم عن هذا الصراع بعد ان اعطاه معنى ميتافيزيقيا في مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل ( الحضارة المادية ) والمثل ( الحضارة الروحية ) ، والقلب يحاول ان يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكيف ساحبا معه جزءا من الحاضر ( بريسكا ) .

لا يلبث هذا الصراع ان يظهر على المستوى الواقعى في « قنديل ام هاشم » (١٩٤٤) لبحى حتى تم « الحى الاتينى » ( ١٩٥٣ ) لسهيل ادريس . فالبطل « اسماعيل » في « قنديل ام هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب العيون وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم ايضا الحب ، ويطرح الاعتقاد في الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل في امعته قيقابا ، لانه سمع من الشيخ رجب - ابييه - « ان الوجودى سوء في اوروبا متمسك لاعتقاد الناس ليس الا حذبة في البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات ليجد التآخر والجهل والفقر ، وبن عمه اليتيم - فاطمة النبوة - التى قرا فاحتها مع ابيه قبل ان يسافر - تعالج عيناها المريضان بزيت قنديل ام هاشم ، فيؤور ويحطم قنديل المسجد ، ويسقط وقد اصابه ما يشبه الصرع ، وبعد ان يتسفى يأخذ في علاج بن عمه معتمدا على العقاقير الطبية ، ولكنها تغد البصيص الذى بقى لها من النور . وبصبح عشاها عمى كاملا . لا يطبق اسماعيل البقاء في بيت الاسر فيهجره ويقيم في بنسيون . ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، وبعجى رمضان . وليلة القدر . ويدخل « مقام السيدة » وهو مأخوذ بما يشبه التجلى الصوفى ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوة لانها لم تكن مؤمنة بعلمه ، انما كانت مؤمنة برب القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « يسنده الايمان » . انما يذكر لنا الكاتب هل عاجبا بزيت القنديل ، بالادوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالى بين العقل والروح ، بين العلم والايمان ، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن ان نقول ان يحيى حقي تخيل نوعا من المصالحة . اما سهيل ادريس في الحى الاتينى فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطل - وهو ايضا طالب يدرس في باريس - لا يستطيع ان يقبل فكرة الزواج من جانين مونتر بعد ان توفقت علاقتهما دون زواج ، ووراءه امه التى تستعجل هودته لتزوجه احدى قريباته . هو اذن يجب

( ٤ ) زهرة العمر ( القاهرة ١٩٥٥ ) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨ .

( ٥ ) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها، أو يجعله مشروعاً ، والمرة هنا يمكن أن تعد رمزاً للحضارة نفسها (١) . وتعتبر الرواية عن اسمرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانين فتاة حساسة صادقة مخلصه قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذي يمكن أن يبدو لنا قاسياً ، مفروراً ، ضعيف الإرادة في الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القريبة أو سواها ممن ترضى عنهن أسرته وتقاليده قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه أقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستفشل موزعة بينه وبين جانين ، أي بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

**لعل للفارق الزمني بين « قنديل أم هاشم » و « الحى اللاتينى » تأثيراً في اختلاف الموقفين . ولعل للفارق بين البعثين المصرية والبنانية دخلاً في ذلك أيضاً . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القلائل التى أعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالتغيرات في العالم العربي : استقلال سسوريا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطنى لاجلاء بقايا الاستعمار البريطانى من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سبباً في مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس ( وقد حدث شيء شبه بذلك في أوروبا بتأثير الحروب الصليبية ) ، ومن ثم تصبح « أزمة الضمير العربى » في موقفه بين الحضارتين ، أكثر حدة . وسيكون المجال أوسع لبحث هذه العلاقة في الأعمال التالية .**

ويمكننا أن نقول - على سبيل التقريب - أن العالم العربى اذ يتقدم نحو اواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة في تطور تلك الأزمة ، وهذه المرحلة الأخيرة - وبدون اننا نشهد قمتها في الوقت الحاضر - هي التى نريد أن نتناولها بنسب من التفصيل في هذا المقال . ولكننا نرى من الضروري ، قبل أن ننتقل الى هذه المرحلة ، أن نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد ن ثلاثية « بين القصرين » ( ١٩٥٦ - ١٩٥٧ ) لنجيب محفوظ ، باعتبار أن كمال عبد الجواد ، كبطل « الحى اللاتينى » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

إن إيمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله في الحب (٧) . وكما أن ذكرى عايدة - حبه المثالى - تظل مضيئة في قلبه الذى كسره حتى لينجيهها وقد سمع خير موتها . « أنى حزين يا عايدة لأنى لم أحزن عليك كما كان ينبغي » (٨) وكذلك يظل قلبه متشبهاً بالإيمان وإن استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الأوروبية ، ويفصل بين الحضارة الأوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه الا تناقض بين إعجابه بسعد زغلول وإعجابه بكوريكيوس واستولد وماخ ، فسمعد زغلول لإيجاده العلم الأوروبى ، ولكنسه يجاهد لربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية . وليس ثمة تناقض أيضاً بين الإيمان بالعلم الأوروبى أو الانجليزى وبين كرهه انجلترا ، فكرهه انجلترا نوع من الدفاع عن النفس ، والوطنية ليست بالانسانية محلية . أنه يجاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة في إيمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث أن يقول لنفسه :

( ٦ ) انظر : يوسف الشارونى : دراسات في الأدب العربى المعاصر ( القاهرة ١٩٦٤ ) ص ٢٠٢ - ٢٠٤ .

( ٧ ) انظر : محمد حسن عبد الله : الاسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ( الكويت ١٩٧٢ ) ( كمال والبحث عن التطلع ) ص ١٠٨ - ١١٩ .

( ٨ ) السكينة ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الأدمي دلالة وتمنعا ولمبا بالمقول وإدارة للشك والغيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمسوق الأدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحيان من مكر وخداع وفسوة وكبرياء » (٩) . وليسب هذه حقيقة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية وأهل الوجد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والإيمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، ولا يستبكر كمال الذى أشرف على الأربعين أن ينقلنى من ابن اخذ السوسى مبدأ وافق عليه سققه الأح المسلم : مبدأ التوره الأبدية : العمل الدائب على تحقيق اراده الحياه ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى : اما ان تؤمن بأن مثل الناس حتى فتلتزمها ، واما ان تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هي الشوره الأبدية (١٠) ، هي تقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشاره الجبل الجديدي ، والمخرج من أزمة الضمير العربي أمام التحدي الحضاري . لا جرم انها كانت في أشكاليها المختلفة - موضوعا خصباً للروائيين منذ أواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غلبان في العالم العربي . فترة شهدت تعاطف حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذي دلت عليه حربان عدوانيتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة انضج وأقوى تنظيماً من أي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

سنتناول جوانب هذه الأزمة - أو الثورة - في الصفحات التالية من خلال أعمال روائية مختارة . وأساس هذا الاختيار أن تكون الأعمال التي نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة - الثورة ، وأن تكون على درجة من النضج الفني . ولكننا لا نزعم أن هذه الأعمال - دون غيرها - هي التي تعبر عن الأزمة التي نتحدث عنها ، ولا انها أجود الأعمال التي تعبر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها أو يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نسبعد أن يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في جنبه لكان حرياً أن يضيف جديداً الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزعم أن هذه الأزمة - بجوانبها المختلفة - تستوعب جميع الموضوعات الروائية التي عولجت فعلاً ، أو التي تمكن معالجتها . فثمة موضوعات أخرى الصق بالتطور الداخلي للمجتمع ، أو أقرب الى المشكلات الانسانية التي لا تنأى بالتحفة الحضارية كبير تان ، على أننا نستبعد أن يخلو موضوع روائي خلواً تماماً من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق انها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع أن نزل فيها جانباً عن الجوانب الأخرى الا على سبيل التجريد العلمي ، كما أننا لا نستطيع أن نستقصي جميع الصور التي يمكن أن تنفرع عن هذه الجوانب . وإذا راعينا هذا كله فأننا نستطيع أن نجعلها في خمسة ، نتمم في كل منها على عمل أو أعمال قليلة أقرب تمثيلاً لها :

الجانب الأول : البحث عن الذات القومية

( ٩ ) قصر الشوق ف ٤٠ .

( ١٠ ) السكرية ف ٥٤ .

الجانب الثاني : التحول من الماضي الى المستقبل .

الجانب الثالث : الحضور الفردى .

الرابع : الموقف النقدى .

الخامس : التساؤل الميتافيزيقى .

★ ★ ★

### أولاً - البحث عن الذات القومية :

#### موسم الهجرة الى الشمال - الزمن بقية

أ - في هذه المرحلة لم يعد الحب عن الذات القومية مسبويا بالحبين - نوعاً من القرار الى حفضن الام - كما في « قنديل ام هانم » ، ويمكن أن نضيف ايضاً « زينب » و « عودة الروح » - بل اصبح امتحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسي في رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » ( ١٩٦٦ ) مكان الحب في الاعمال الروائية السابقة . في محاولة مصطفى سعيد لكسابة قصة حياته يكتب هذه الكلمات في الاهداء : « الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الاشياء اما سوداء او بيضاء ، اما شرقية او غربية » . هذا الاهداء اللغز الذي لم يكتب بعده سطرأ واحداً يتركنا في حيرة من معنى حياة مصطفى سعيد . هل اراد أن يرى الاشياء بعينه كليهما ، يراها مختلطاً بياضها بالسود ، لا شرقية ولا غربية ؟ وهل نجح في ذلك لا لعلنا . اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول انه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الاعوام الاخيرة من حياته مزارعاً عادياً في قرية من قرى شمال السودان ، يعيش في سر من فلاحه أرضه ، ويشارك بعلمه وخبرته في مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد في داخل نفسه لم يطمئن قط الى هذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية في بلاد الغرب ، متعللاً بأن اعلانها سيعوقه عن مواصلة الحياة التي اختارها بين فومه البسطاء ، ويزعم انه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذي كان محاضراً في احدى جامعات انجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ في بيته الريفى البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزى ، جمع فيها كل كتبه وكل التحف التي كانت تزين شقته في لندن ! وهو اخيراً يترك هذا كله . يتركه لأن مصيره هو التجوال المستمر : « اشياء مبهمه في روعى وفي دعى تدفعنى الى مناطق بعيدة تتراعى لى ولا يمكن تجاهلها » ( ١١ ) . وبيتلعه النهر ، ان لم يكن منتحراً فقد قصد ان يفرق . وبالكاد بفلت الراوى ، الذي يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو في نهاية الرواية باقى بنفسه الى الماء انضاً . ويكاد يستسلم للغرق ، ولكنه يتذكر : « اننى اذا مت في تلك اللحظة فأننى اكون قد مت كما ولدت ، دون ارادتى . طول حياتى لم اختر ولم اقرر . اننى اقرر الآن اننى اختار الحياة . » . احياناً لانه اناسا قلبين احب ان أبقي معهم أطول وقت ممكن ، ولان على واجبات يجب ان يؤدبها . مشروع مصطفى سعيد اذن - ان يرى

بالعينين ، البياض والسواد معاً ، لاشرق ولاغرب - مشروح عسير ، لا يعرف عسره الا من حاوله بهمة اسطورية كهمة مصطفى سعيد ، بل اننا نكاد نحكم انه مستحيل اذا اخذنا الجنس على انه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الى الالتحام التام مع جين موريس الا بالدمار لكليهما . ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، في هذا الالتحام المدمر ، يرمز لحضارة فومه ؟ اليس الصحيح انه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه « ابن الانجليز المدلل » او « الانجليزى الأسود » كما كان زملاؤه في كلية غوردون يطلقون عليه « بمويج من الاعجاب والحقد » (١٢) اخذوه الى المدرسة طفلاً ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا اهل ، ابوه ناجر كسر التنقل ، مات قبل ان يولد ، وامه مخلوقة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع ، كانها شخص غريب جيمعنى به الظروف صدفه في الطريق » . امه الحقيقية هى تلك السيدة الانجليزية التى تحب الشرق حباً رومانسياً ، والتى عاش في كنفها هى وزوجها اثناء دراسته الثانوية في القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهما فعل ، ان يكون انجليزياً حقيقياً . يستطيع ان « يعوج فمه ويبط شفتيه لتخرج الكلمات الانجليزية من فمه كما تخرج من افواه اهلها » (١٤) ولكن « اللغة ليست لغته ، تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع ان يثبت تفوقه العلمى ، حتى ليعين محاضر الاقتصاد في جامعة لندن ، وهو بعد في الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بانه اقتصادى لا يوثق به ، وأنه تحول الى مهرج بين ابدي حفنة من الانجليز المعتمدين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وجين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذى مارسنه طويلاً مع الشعوب المستعبدة . فمصطفى سعيد يتخيل نفسه قائلاً امام المحكمة الانجليزية - الاولدبلى - التى مثل امامها منهما بقتل جين موريس :

« اننى اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجه ، وقفعة سنابك خيل اللنبى وهى تطا ارض القدس . البواخر مخرت ارض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلاً لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول ( نعم ) بلغهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربى الاكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوق وفى فردان . جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام . نعم يا سادتي ، اننى جئتكم غازياً في عقر داركم . قطرة من السم الذى حقنتم به سرايين التاريخ . انا لست عطيلاً . عطيل كان اكلوبة » (١٧) .

اى ان القصة التى تفسر قتل عطيل لديمونته بفيرته الشرية المفرطة قصة كاذبة . على

( ١٢ ) الرواية ف ٢

( ١٣ ) الرواية ف ٢ .

( ١٤ ) الرواية ف ٢ .

( ١٥ ) الرواية ف ٢ .

( ١٦ ) الرواية ف ٢ .

( ١٧ ) الرواية ف ٦ .

أن مصطفى سعيد بهم أيضاً أن يقول للمحكمة: « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكدونية . واني اطلب منكم ان تحكموا بصل « الاكدونية » وايضا : « أنا لسب عطيلا . انا اكدونية لماذا لا تحكمون بتسنيق يقتلون الاكدونية » (١٨) . اذن فقد تكون قصة عطل كاذبة . ولكي مصطفى سعيد كاذب أيضاً حين يسمي نفسه عطل . انه كاذب . بعبارة أخرى . حين يصطنع لبعسه شخصية موميلا لا يرد بها إلا أن سحر نساء الغرب ويوقعهن في حبائله : شخصية العربي الأفريقي : « وجه عربي كصحراء الربع الخالي . ورأس افريقي يموج بطفولة شريفة » (١٩) . هذه الصورة الرومانسية للانسان العربي قد نفتى بعض التافهات والتافهين فعلاً : ولكنها . بعدة عن الواقع . والأدهى أن مصطفى سعيد يؤمن بهاهو نفسه ، فهو لا يعنا تصور نفسه في صورة البدوي الرحال ، وهو يمزج بين المدينة التي ينزلها والمرأة التي يملكها . وهو في الحالين ناتع يحمل السيف والفسوس والسهام والنشاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذباً فقط . بل كان هو نفسه اكدونية .

وهذا الناقض يُفسر حمد الراوي عليه . بعد ان اعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التي تزوجها مصطفى سعيد حين اسوطن قرية الراوي ، وأولدها طفليين ، يمكن أن تؤخذ على انها رمز للأرض السودانية ، الطبية الخصبة . وقد اعادها مصطفى سعيد بجرنومة الصف الأوربي ، فأقدمت على جريمة تشبه الجريمة التي اقترعها في لندن ، بل اسد فظاظة : قتل الزوج الذي اكراهت على الاقتران به بعد اخضاع مصطفى ، وقتلت نفسها على الأثر . والراوي فد احب هذه المرأة السودانية حماً لا يشوبه شهوة الامتلاك . وكاد يطير بلبه مصبرها الفاجع . ومع انه لا يقر تقاليد القرية السودانية التي نجعل المرأة ماعاً للرجل وحسب . ساق الى سب زوجها ولو كراهه ، فانه اسد سخطا على طبيبة العنف التي تؤدي الى القتل . ذلك بأن الراوي . وان أشبه مصطفى سعيد في كونه منفعاً سودانياً اقام في بلاد الانجليز سنين طويلة وشرب نفاقهم . فهو يخلف عنه اختلافاً أصلاً من حيث الانتماء الى الأرض . ان الراوي تندد الانحماض بعباد القرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربه سبع سنين حتى يندمج في افراحها واحزانها . وجدها ولهوها . ويتذكر ما تذكر صور الصحراء والرحلة في خواطر مصطفى سميلاً . تلاقى صورة التنجر والحقل في خواطر الراوي : من اول لحظه نموذجها الى قرية « ظرت خلال التافذة الى النخلة القائمة في فناء دارنا ، فعلمت أن الحساء لا يزال بخير . انظر الى جذعها القوي المنديل . والى عروقها الضاربة في الأرض ، والى الجريد الأحمر المهدل موف هامتها . فاحس بالطمانينة . احس أنني لسب رشة في مهب الريح . ولكنني مثل تلك النخلة ، مخلوق له اصل . له جذور ، له هدف » (١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امراً يستند به الشوق الى كل جديد وغريب ، فان الراوي لا يستريح الى الغريب حتى يرى منه فشاباً من المألوف ، والبأس عنده هم الناس في كل مكان . واذا اخذنا عن هؤلاء القراء أشياء نافعة ، ونفرت في بلادنا أشياء كثيرة ، فانا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هنالك كنت انخيلها قمحة اسوداء ، فتبدو وجوهاً تقوم أعرفهم . هنالك مثل هنا ، ليس احسن ولا اسوأ . ولكنني من هنا ، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا نبت في دارنا ولم تنبت في دار غيرها . وكونهم جاءوا الى ديارنا ، لا أدري لماذا ، هل معنى ذلك اننا سم

( ١٨ ) الرواية ٦ .

( ١٩ ) الرواية ٣ .

حاضرنا ومستقبلنا لا اهتم سيخرجون من بلادنا عاجلا أو آجلا ، كما خرج قوم كبرون عبر التاريخ من بلاد كسرة ، سكك الحديد ، والبواخر والمستنمبات ، والمصانع ، والمدارس ، سنكون لنا ، وسنحدث لغتهم : دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عادون ، واذا كنا اكاذيب ، فنحن اكاذب من صنع انفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تعامل الحضارات : يأخذ بعضها من بعض دون حرج ، ويبقى الناس العاديون ناساً عاديين ، يصنعون حضارتهم بأيديهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هننا وهناك في سيايا لوحة اسطورية لبطل بوشك اربكوس خرافيا ، بقدراته الدهنية الخارسة ، ونابره السحري في كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضاً . ان محبوب ، وهو الزعم السياسي للقرية ، يقول عنه في لحله من لحظات السكر : مصطفي سعاد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجأة ويضرب دجاء » (٢١) . وفي لحظه سبيهة يخيل الى الراوى ومجده الحاضر في جامعة الخرطوم ان مصطفي سعيد يمكن ان يكون ابا لاحدهما أو اخاً أو ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن أن نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » ، « بدمام بوفارى » ، فكما ان « بدمام بوفارى » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امرأة رومانسية مفردة في الخيال . كذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظره واقعية الى الشخصية العربية من خلال سيرة شبه اسطورية .

### ★ ★ ★

ب - تبدأ رواية محمد عبدالحليم عبدالله « لزمن بقية » ( ١٩٦٨ ) بحاده يبدو مضمخة لانها توشك ان تكون منقطعة عما تلاها من حوادث . أعنى محاولة البطل « صلاح النجومى » ان يهرب الى الخارج في سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر عن بداية القطعة بين المي صلاح النجومى وبين اهله ملاك الأرض الانرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالذات ، لماذا يجسم صلاح - ابن التسعة عشر عاماً - نفسه ان يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها أياماً ويحتمل حتى يتفق مع بحار يبدو على سبماه الاجرام كى يدخله خلصة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا ان تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبتر بخير . لقد وقع الفتى في ايدى عصاية من الانقياء . فهو يحتمل مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل ان تغادر الميناء . العودة الى ظلم ال النجومى ارحم . على الفتى المنمرد ان يبحث عن الحقيقة في موطنه وفوق أرضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الواقعية وهذه تعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا ترد في ان بيع أرضه وحبانه في سبيلها . الحقيقة الواقعية يعبر عنها اخوه طه النجومى حين يقول له :

« الفلاحة يا بنى يعنى الفلاحة .. الأرض لا تنب حبة الغول الا اذا شرخنها .. حبه العول النى لا يستطيع كسرها باستانه الا الحمار . الأرض فاسية .. ويطنها قاس ، يعنى العمل فيها فاس .. فاذا كنت تريد ان تكون فلاحاً فلتكن اخلاقك مثل الأرض .. فاهم بافندى ؟ انظر الى

( ٢٠ ) الرواية ف ٣ .

( ٢١ ) الرواية ف ٧ .

( ٢٢ ) الرواية ف ٣ .



الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبساعة وجهها من التسفوق . وبطنها لا ترد فـد إلا الموتى .. ولولا الماء عليها لكانت وحشا .. انظرالى الجبال . نم أنت بعرف عدد القتلى الذين سغطوا من أجل الماء .. فاما ان نكون وحشا واما ان نأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طـد النجومى والنجومى الكبير . هما فاسبيان كما يتصوران الأرض قاسية . وصلاص نفسه سلم بهذا الأمر على أنه واقع ، وان أبى الخضوع لهذا الواقع : « لا صبر لى على الفلاحة .. انها عمل له قوانينه الشاذة .. أما أكل وأما مأكول .. وأما ظالم وأما مظلوم .. وبغير هذا لا يمكن أن تصلح » (٢٤) . ولكن نمة حقيقة أخرى لا تحنى رأسها للضرورة . حقيقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادم الدوار الذى رباهم جميعاً . محمد الجندى لا يبالى أن يصارح النجومى الكبير نفسه براه فيه فى المافئين « سئشاد الزور » الذين يحطون به . وهو وحده يفغ بجانب صلاص ، ويصبح فى وجه أخيه الكبير : « المثل يقول اللى ما يعرف الصفر يسويه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . أنه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس فى يده شىء بخس أن يفقد (٢٦) . حتى المرض والموت لا يخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض بعدم الخوف . ياما نصيبنا للذئاب فإخافوا وجررناها من ذبولها ودخلنا بها البلد ... كنت أسمع أبى بكلم الله فى الليل عندما يصيبه كرب ، كان يقول له كل ما فى نفسه .. كأنه صاحب سهران مع صاحبه .. واحد فى السماء وواحد فى الأرض .. وعندما ينام يصبح بلا هموم » (٢٧) . وعندما يقترب نهايته يوصى صديقه الساب أن يكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقهه الغربية « غلب الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد عليهم سبغليون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاص الأول ، عرف من سلوكه الواقى المطمئن جلال معنى الحرية . وأراد أن يأخذ بأيدى الفلاحين الإجراء فى أرض أسرهم حتى يفتقروا معنى الحرية ويعيشوها . ولكنهم ناس لا « ريش » لهم يستطيعون أن يظروا به ولا حتى يمتنون به على الأرض . والرش يمنح الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا ريش لهم لاشخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . أما الذين يفكرون فيه فعذابهم مضاعف ، لأن تفكيرهم تفكير الأسير . وتذكر ما قرأه عن تولستوى : أن الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم فى الظلمات ، فأحس « أن بعض البشر مثل أرض المستنقعات قد تكون مهداة لجنّة فى المستقبل . لكنها اليوم أن زرعنا الأنسجار فيها بين الماء والغاب أكلتها بوحشية » (٢٩) . ويتعدّد صلاص النجومى عن الريف وقيم فى القاهرة . ولكنه لم يزد على أن نقل معركته من أجل الحرية – حرية الفلاح خاصة – الى العاصمة ، حيث يعمل محمرا فى مجلة صغيرة لا يلبث أن يصير مالكا ، وهذا يعرف الفتاة « أسرار » التى تقول له ملفزة : « أنت تكذب من أجل حرية الفلاح وقد عملت أنا من أجلها لكل الناس بلا فـم » . تشير الى جميعه

( ٢٣ ) الرواية ف ٣

( ٢٤ ) الرواية ف ٢

( ٢٥ ) الرواية ف ٢

( ٢٦ ) الرواية ف ٢

( ٢٧ ) الرواية ف ٤

( ٢٨ ) الرواية ف ٨

( ٢٩ ) الرواية ف ٣

سرية اجتذبها إليها ذات مرة أحد الشبان ، ربما ليجعل منها عشيقته له . ويتأمل صلاح كيف تسعى طوائف مختلفة من الناس طالبة الحرية :

« محمد الجندي يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يبتهلون إلى الله دائماً عقب الصلوات . والسيدة أسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معي . والاستاذ البدوي يبحث عنها في المعرفة . . . حيث يسبح هناك في أنوارها متحرراً من الطموح ومن أنقال كثيرة أخرى . أما أنا فلن أراها إلا في إطلاق صراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة في قبة النجوم » ( ٣٠ ) .

أن تمارس الحرية فعلاً ، وأن تمارس فوراً . هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . أما « السفينة » فسبحن دونه كل سجن .



### ثانياً - التحول من الماضي إلى المستقبل :

#### صراخ في ليل طويل - السفينة -

#### عائد إلى حيفا - الآلهة المسوخة

كتبت رواية « صراخ في ليل طويل » لجبرالبراهيم جبراً في القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر إلا في بغداد سنة ١٩٥٥ . أعدتها أذن بين حصاد الأربعينيات أم على الأعراف بين الأربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ إن اتجاهها بلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك أننا نتبع في هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبغي ألا نعد ذلك غريباً . فكثير من الأعمال المتقدمة يضطر أصحابها إلى أن ينتظروا بها حتى يتهاى الجو العام الصالح لتقبلها ، « صراخ في ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح أن موضوع الثورة على التقاليد البالية قدم شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية ( يكفي أن نذكر « الإجنحة المتكسرة » لجبران و « إبراهيم الكاتب » للمازني ) ولكن هذه الثورة تبلورت في المرحلة الحاضرة موفقةً واضحاً ، كمن يولى ظهره لاتجاه قديم ويأخذ في الاتجاه المضاد . و « صراخ في ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « أمين » ينتمي إلى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لأنها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحترق الثراء ، لأنه يستصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازي الرأسي عن نفسه ، و « خلاصة الزوجية المعترة » وغاب عنه أن دانية - زوجته - لا تضيق فرصة من فرص الهوى ، وأن طبيعتها الزائفة طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة :

« أنتم تتفاوضون عن كل ما يعجب به الإنسان ، فلا تنتبهون إلا إلى العيب والاعوجاج ، ثم تزيدون الطين بلة بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة ، وبخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ، لا ريب في أن أذهانكم مسرح للعراصير ، وإذا تأملتكم في جسد امرأة لم تجدوا لذة إلا في

التنكيت على مؤخرتها . تعتقدون ان الناس اوغاد اذا كانوا اغنياء ، وشحاذون اذا كانوا فقراء . تعتقون العفة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن غفياً . أما النساء عندهم فهن اما موسسات رخصات ، او ماصات لدماء الرجال » (٣١) .

وامين الذى جرب الفقر والفنى ، اى انه عرفهما كليهما «من الداخل والخارج» ، واستنام زمناً للذة الرخاء المادى ومتعة الحياة الزوجية ، حين اصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج من حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فادرك زيف حياته كلها . ولكن «سمية» ظلت تتخيل له في بقلته ومنامه ، وذكريات حياته معها تقتحم خواطره وتعميث بوجوده . وفي هذه الفترة عرف «عنايب هانم» واختها «ركزان هانم» وهما السليتان الباقيات من اسرة من اقدم اسر المدينة واغناها . لقد اعجبتا بمقدرته على احياء الماضى في كتبه ، واطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي «يجعل منها اطاراً يحيط بالموضوعات الرئيسية» ، وطريقته السارة المفردة في القذف بأبطال كتبه في جو من الشهوانية النادرة والالام العنيف . فطلبتا منه ان يعاونهما في كتابة تاريخ اسرتهما . انعنابت هانم اشبه براهية تعيش في ذلك التاريخ وله ، أما ركزان الاخت الصغرى فانها تجارى اختها فقط ، وفي دماها ما في دماء اسلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن - ماضى المدينة وماضيه الشخصى - يستحوذ على امين ويقيه كالشلول . وفجأة تموت عنابت هانم . وتدموه ركزان هانم لتعلم اليه انها قد تخلت عن فكرة الكتاب :

« حاول يا امين ان تقدر موقفى . هذا القصر المتباعد الاطراف كله لى - ولست اريده . لى عدة آلاف من الفدادين في القرى المجاورة - ولست اريدها . عندى كل هذه الاوراق والبقايا هنا وفي الغرف السفلى ، ولست اريدها - ليست هذه كلها الا ملحقات الماضى وادوات زينته ، انها سراويل الموت التي ضححت عنابت بحياتها من اجلها . اما ما اريده الآن فهو الحاضر . اريد حاضراً حياً طليقاً . الا تظننى تقدمت في السن يا امين ؟ ليس ما تراه على وجهى سوى ظلال الشيخوخة التي تسقطها عليه هذه الجدران العتيقة المتآكلة » (٣٢) .

لا . ان ظلال الشيخوخة لا تستطيع ان تسقط عليها . انها امرأة ذات جاذبية شديدة . وينفاجأ امين - مرة اخرى - بكلمة :

- انتزجنى ؟

وتحدثه عن عزهما : ستبيع البيت والاطيان ، وتبنى بيتاً حديثاً في منطقة اخرى من المدينة . وستحرق هذه الاوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التي اصبح مولعاً بها ، ولكنها تدسها في الوقت ، وتامر الخادم بان تسكب عليها النفط ، وتروح ترقبها متلذذة وهي تحترق .

لقد نهبت «ركزان» بعملها الجنونى شيئاً كان هامداً في نفس امين . لقد شارك عامين في سدانة ذلك الماضى النخر . وها هي ذى تملن اليه ساخرة انها ستمضي في احراق ما بقي من الكنز ، «وعندما تنزويج ، ستكتشف كنوزاً اخرى» . انها تكبره بعشر سنوات ، ولكنها لا

تزال امرأة تشتتى . أما أن يتزوجها فهذا أمر آخر . إنى له في رومانسيته أن يتخيل زواجا لم يبن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهى نفسها جزء من ذلك الماضى الذى بدأ يتخلص من أساره . انها تدنو منه لتقبله مودعة حتى الصباح فى عينيه ذلك البريق الجنسي الذى ما انفك يلتصق فى عيون آل ياسر منذ العصر الخالية . ويتخايل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحبة .

لقد وعد « ركان » أن يلبفها جوابه فى الصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فإذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، بلامس جسمه ليس هذا حلما ! تقول له : مسكين حبيبي ، لقد ظلمتك .

« ونظرت اليهسا من جديد ، لأناكد من وجودها هناك ، بعد تلك الأشهر الطويلة التى مرت كليل خائق لا يطلع فجره . ورأيتها لأول مرة . هذه القوة اللعينة فى عينيه ، هذا العمل السام فى شفتيه ، هذه السطوة الابليسية فى يديها ، تعملها كلها فى » ، فاقع متمرغا فوق صدرها . »

ولكنه يتذكر لقاءهما الأول ، ويتذكر خيانتها ، فيأمرها أن تخرج . ويسمعان دويًا ويصران من النافذة دخانًا . هذه « ركان » تحطم ماضيها ، تحرق ثياب أسلافها الموبوءة . ولكن النار نفسها تحرق سمية أيضًا . فتخرج ! .

« كنت اتحرق الى عناق امرأة هى أشهى نساء الأرض - ولكن انظرى الى نفسك : صفراء كاللوت ، ذابلة كاللوت . ولست أريد الموت بعد اليوم » .

ويطلق خارجًا الى الطريق . وإذا ركان قادمة بسيارتها فى سرعة رهيبة . وتدعوه ان يصعد الى جانبها ، ولكنه يعتذر :

« لا ، شكراً يا ركان شكراً . ما أروع جرائك ! نسفت قصرك فنجوت ونجيتنى . ولكن عليك أن تبحثى عن حياتك الجديدة وحدك » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشى أمين على مهل فى الطريق الخالية : « غير أن الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هى الفترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعب أمامى ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من العسير عليّ » ، حين حدثت فى ميونهم ، أن ادرك ان الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم - كما كنت هائما لستنتين مدينتين ، يبحثون عن نهار الليل طويل وبداية احياة جديدة » (٣٢) .

لقد أطلت الاستشهاد من هذه الرواية الممتازة لسببين : أحدهما أن النقد أهملها أهمالاً تاماً - فيما أعلم - فوجب أن يكون التعريف بها وافياً . والثانى : أن فكرة التحول من الماضى الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفى لتوضيحها أن نبرز الخط الرئيسى للرواية . ولا يهمننا أن « القرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكاثب والقارىء كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضى سمة من سمات رد الفعل الذى واجهته به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

أن يكون الاتجاه الى الحاضر والمستقبل تسليماً للحضارة الغربية ، ولكنه يمكن أن يكون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو في هذه الرواية كذلك .

أما آخر روايات جبرا « السفينة » ( ١٩٧٠ ) فهي عمل أكثر تعقيداً . ولكن فكرة « التحول من الماضي الى المستقبل » رئيسية فيها . فهي ذات ضلع هام في تجارب إبطالها الأربعة : عصام السلطان ، ولي عبد الفنى ، ووديع عساف ، والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون من الكهف هربوا الى كهفهم ، الى الماضي ، أما هؤلاء فانهم هاربون الى السفينة ، الى المغارة ، الى المستقبل . وهم جميعاً رافضون ، كجماعة أميين في الرواية الاولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض ، فكلهم يحول رفضه الى فعل ما . ومع أن مواقفهم مختلفة أشد الاختلاف فانهم يلتقون في انهم جميعاً رافضون ، وانهم هاربون الى المستقبل (٣٣) . عصام السلطان يرفض ماضي اسرته : « لماذا قتل أبى جواد الحمادى ، وانزل بحياتي لعنة ما زلت اعانيها ؟ تمرد ، وقتل ، ثم عاش منفياً عنا . الكل قال : حسناً فعل . لقد رفع رؤوسنا . لا بأس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيداً عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدنى المرأة الوحيدة التي أحببت ، وتبقينى معلقاً بها من بعيد » (٣٤) . لقد التقى مع لى عبد الفنى طالبين في إنجلترا . . هو يدرس الهندسة المعمارية في لندن ، وهى تدرس الفلسفة في أكسفورد . لم يعرفا أول الأمر أن أباه قتل عمها بسبب نزاع على أرض في لواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان جبههما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت إنجلترا ظمراً حنوناً لذلك الحب . ولا كذلك بغداد . بغداد وجبهما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالفراء ، ولم يطق عصام احتمالاً ، فعزم على الهجرة الى إنجلترا ، حيث تنتظره وظيفة طبية . لقد باع أرضه لأن الأرض كانت ترمز للأغلال التي تعيد مستقبله ، وها هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدور ، هارب نعم ، ولكنه هارب الى المستقبل . ولكن « لى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن أول الأمر أن اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له أنها تعمدت ذلك ، حين علمت أنه مسافر على هذه الباكسة . ولي شريكة عصام في الحب والعذاب . بلومها على أنها طوت صفحته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تأتأة ، فاجأتها الثورة في بغداد ورات الشماتة في عيون الطلاب . وكان عصام في المعسكر الآخر فكرهته . هى أيضاً هاربة ، هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان وديع عساف . وديع فلسطيني اشترك في جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روحه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها الى ذويه الا بعد أن انتقم من قاتليه . هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالا في التجارة ، ولكنه مصمم على أن يعود الى القدس ، وأن يبني فيها داراً ويمتلك مزرعة ، وينجب عشرة أبناء ، فالقدس صخرة العالم ، ولا كصخور القدس : « امرأة رالعة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهرين والبطن والخصدين » (٣٥) . لا ينسى وديع يوماً قضاه مع صديقه فايز يتجولان بين الصخر والزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والظمأ ذهباً يلتزمان عين ماء ، وإذا عين داخل كهف كبير ، مكان رطب ندى ، قديم قدم التاريخ . قالا : « هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماء محبباً أقدم من كهفنا هذا ؟ » (٣٦) . وديع رافض ،

( ٣٣ ) الرواية صفحة ١٠٤ .

( ٣٤ ) الرواية صفحة ٨٠ .

( ٣٥ ) الرواية صفحة ٦٣ .

( ٣٦ ) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « أكثر من مرة حببت الموت عن قرب ، فحبباني وفات عنى ... أنا مقامر عريق .. ولا أقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة ، ولكنني لا أقبلها . لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم أقبل رؤية فايز يتخرج بدمه بين يدي . لم أقبل رؤية الخيام تتشعب بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي . لم أقبل التنقل من بلدالي بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف اقيم تحته ابى وامى . لم أقبل أن ينظر أحد الى نظرة الشفقة أو التأفف - خسارات كثيرة ، قارمت واقامر دائماً للتعويض عنها » (٢٧) . الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلا يقيده مستقبلي ، بل هي المستقبل نفسه . ثم انها - وهذا هو الأهم - ليست هي المطمح الأخير ، كما كانت عند أسلافه ، انما هي منطلق للمغامرة الدائمة .

« في نفسي دائماً ركض على التلال ، وسيرطويل بين صخور الجبل ، بل حتى على امواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمي ، حافياً ، كبير القدمين ، تقطر أصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتي ساعات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسيح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة ، صلبة ، واضحة لدرجة الإيذاء . ما الذي نحن فيه ؟ أى فردوس مجانبين هذا ؟ في هذه الساعة بالذات ، ونحن في هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج الى البحر ثائية ، وقد ارهقنا الفلسفات والأوهام ، ربما كان غرينا ، رحالة انجليزى ، او فرنسى ، يقطع الربع الخالى مثلاً ، يفامر بحياته في رمال البوادي ، محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرتة ، ويجد متعة في شرب حليب الناقة بعد أن يغسل وعاء الحليب ببولها . ما الذي نعرفه نحن عن صحارانا ، والفيالق المتوحدة للمغامرين من خلق الله ، والمفلطة دوننا ، عن البدو مثلاً من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسطاً وقبائوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بفلقية عائمة .. هؤلاء المقامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المادان ؟ ربما . يمسحون ما اعمله حتى الله من ارض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما . يخدمون اغراضاً خفية لدولهم ؟ ربما . المهم هو انهم يقدفون بانفسهم في بوادي المجهول ليعودوا بما يمكن أن يعلم ، ويحدد . وفي تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعاشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهراوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا رب ابدأ ، أن بعضهم ايضاً هارب من أمر ما ، هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، او امرأة يخشى زواجها ، او راحة تنخر قلبه كالسوس في الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق ، والأجدي . خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن أو باريس حودة قائم مظفر من معارك نالية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعى سوداء ، وكيف تتلقى الحصى اولى الاشعة البنفسجية فتتوهج كاللآلئ ، ملقبة وراها ظلالاً زرقاء طويلة .. انه يكتشف الانسان في جوهرة ، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كل شيء الا اقل الأقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة حارقة واحدة تلهبه . حيث المروعة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هي الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجبان الا موته المتكرر . وفي النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ، ونقرأ نحن بلغته الاجنبية نعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا ، لنعلم أين بعضنا منا » .

هؤلاء المقامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدي . ولكن لهم مركزاً يعودون اليه ويقاسون به « فالقربة هي غربة عن مكان ، عن جذور ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض . الأرض

هى كل شيء... يجب أن تكون لنا تحت أقدامنا أرض صلبة ، نحبها ، ونخاصمها ، ونهجرها لشدة ما نحبها ونخاصمها ، فنعود إليها » (٣٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثة مجتمعة هى المهمة . وهى عملية اخضاع للواقع . ولأننا مقدمون عليها فنحن نتفاعل » (٣٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتاني ، متزمت ، بخشى اللذة ، ولكنه أمر على الزواج بامرأة توحى بالحرية والانتفلات ، واللذة » هكذا يبدو لوديع : أما فالح نفسه فيقول : « أردت أن أبقي نقياً ، نظيفاً ، لأننى كنت أرتعد كلما رأيت المستر هايد يريد أن يبرز ثنياه الوحشية من خلال وجه الدكتور جيكل . أنت «لى» الفيلسوفة ، كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك متسجم مع جمال تفكيرك . كنت اطلب فيك ملجأ لتوزعى وإنشطارى . ولكننى أخذت فيك . كنت جداراً عجزت عن اختراقه » (٤٠) .

انه أيضاً هارب ورافض . لعله هارب من نفسه . اميليا فرنزى هى المرأة الوحيدة التى أبقت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لأنها هى التى كسرت الحواجز ، بتفان على أن تسافر معه على نفس السفينة ، ولكنه يبقئها بعيدة عنه بعناد : دكتور جيكل المتحفظ . وينتهى به الأمر الى الهرب الأكبر والرفض الأكبر : الانتحار ..

« سيقولون : كان جراحا ناجحا ، وزوجته جميلة ( وربما اضافوا : وخليته جميلة ) ودخله كبير ، وفى منتصف ثلاثينياته ، أى شيطان أذن اغراه على الانتحار ؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال ، كأنما الحياة يمكن أن ترتضى بما هو خارج عن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثنى لوديع عن أزمة فى التاريخ وصودة الى الأرض ، وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط . وقضيت عمري باحثاً فى مثل هذه الأزمة وهذه الثورات . ولكن انسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مشورة ، مشوهة ، معطوبة ، من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل . أرفض زمن الخيبة ، أرفض الناس . وهما أنا خيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعلى على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ، ولكننى أخفقت . شيء ما يستطردبى الى ما أعجز عن ادراك كنهه ، شيء شارد ، تحس به الحواس كلها ، ولكنه يراوغها جميعاً . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الامساك به أو حفظه . وهو مع ذلك يلتف حولك ، ويلازمك ، ويداعبك ، ويقهرك ، الى ان تبلغ آخر مدالك : التراب » (٤١) .

★ ★ ★

لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربى بقدر ما ألح على الضمير الفلسطينى . ولا اظنهما مصادفة أن الروائيتين اللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطينى ، وليست مصادفة أيضاً أن نجد رواية مهمة أخرى لكاتب فلسطينى آخر تعالج الموضوع نفسه . وهذه الرواية الثالثة هى « عائد الى חיפה » ( بدون تاريخ ) لغسان كنفانى . يصور

( ٣٨ ) الرواية صفحة ٨٤ - ٨٦ .

( ٣٩ ) الرواية صفحة ١٣٢ .

( ٤٠ ) الرواية صفحة ٢١٩ .

( ٤١ ) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عرييان الى بيتهما القديم في حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اشرحرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الوطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هناك دافعهم : انهما يلتصسان أئسراً من ابنتهما البكر « خلدون » الذى فقداه رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان ان بكرهما ربى في البيت القديم نفسه في كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامى بين الابوين والابن الذى لم يرهما قط ، والذى أصبح ضابط احتياط في الجيش الاسرائيلى . وكان الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطينى الذى لم ير ارض آباءه ولكنه مصمم على استرجاعها لأنه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بأبويه العربيين :

« أنا لم اعرف ان مريام وإيفرات ليساوالدى الا قبل ثلاث أو أربع سنوات. منذ صفري وأنا يهودى . اذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية واكل الكوشير وادرس العبرية . وحين قالا لى اننى لست من صليهما لم يتغير أى شيء. وكذلك حين قالا لى - بعد ذلك - ان والدى الاصيلين هما عرييان ، لم يتغير أى شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد . ان الانسان هو فى نهاية الامر قضية » .

ان الشاب يراهما مخطئين لأنهما تركا ابنتهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الأب خلالها شيئاً ليسترد ابنه : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هى الحجج التى لقنها منذ صفره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من يوتهم ، ومن كان منهم فى شوارع حيل بينهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رأت طفلاً عربياً مقتولاً بأبدي الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى فى هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سحق عدو يبرر جريمته . ليس فى الامر عاطفة . لا ابناء ولا آباء هنا . الام وحدها هى التى تبكى تأثراً لأنها لا تفهم ما يقال. اما الأب فانه يوافق تماماً على « ان الانسان هو ، فى نهاية الامر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذى أصبح يهودياً وصهيونياً على هذا الاساس :

« أنا لا اتحدث اليك مفترضاً أنك عربى ، والآن أنا اكثر من يعرف أن الانسان هو قضية ، وليس لحمًا ودمًا يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد ، انما اتحدث اليك مفترضاً أنك فى نهاية الامر انسان ، يهودى او فلتكن ما تشاء . ولكن عليك أن تدرك الأشياء كما يبنى . . وأنا اعرف انك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك ان اكبر جريمة يمكن لانسان أن يرتكبها ، كائناً من كان ، هى أن يعتقد ولو للحظة ان ضعف الآخرين وأخطائهم هى التى تشكل حقه فى الوجود على حسابهم ، وهى التى تبرر له أخطائه وجرائمه » .

ويشعر الأب يشوق غامض لخالده ، ابنه الآخر الذى تركه فى الاردن ، والذى يريد ان يلتحق بالفدائيين لولا أن أباه يمنعه . ويتمنى أن يعودا فيجدها قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هى فلسطين الحقيقية ؟ ما هى فلسطين بالنسبة لخالده :

« انه لا يعرف المزهريّة ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهم بالنسبة اليه جذيرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت فى سبيلها ، وبالنسبة لنا ، انت وأنا ، مجرد



تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة ، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار .. غباراً جديداً أيضاً ! لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الافتراق ، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح . عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتقل الزهور ، وهم انما ينظرون للمستقبل ، ولذلك هم يصححون أخطاءنا ، وأخطاء العالم كله « (٢٢) » .

★ ★ ★

أما « الآلهة المسوخة » ( ١٩٦٠ ) للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي فإنها تدور حول فكرة « الماضي والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية . ما الذي يجمع بين ميراث بنت الثانية والعشرين ونديم إستاذ التاريخ الذي جاوز الأربعين غير الجوار في المسكن وصبوة الكهل الى الشباب والراحة الغامضة التي تجدها صبوة حين تلوذ برجل في عمر أبيها ؟ أن كليهما يصارع شياطين الماضي . ميراث تعيش مع فكرة أبيها الذي مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله . ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزنها امر ، ككاهنة اله وثنى . اما نديم فيعيش مع فكرة أن زوجته « خللته » لقد كان له ماضٍ حافل مع النساء . وتعب . وحلم بيت متواضع وامرأة وفية لا تدعو الرجال لزيارتها لأنه يرضى كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه أباً سعيداً لأبناء كثيرين . ولكن « عايده » خللته . لم تكن عذراء .

كلاهما كان في حاجة الى الآخر . كانت الفتاة تعيد الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل يحبرها من عبوديتها للأب . والزوجة المهجورة خبلت ، انتهزت لحظة سكر الزوج يهذى باسم ميراث فقادته الى الفراش وأخلته بين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شفيت من خوف « الغيمة البنفسجية » التي ستحملها بعيداً كما حملت أباه ، فعرفت المرح ، وأحببت شاباً يقاربها في العمر ، وانفقا على الزواج

تقول لأخيها هاني :

« أرغب أن أبدأ الحياة بقبل رجاء . وأنا أيضاً أرغب أن أمارس كل هتهيات يومي : النهار والليل . فأنا مللت هذا السرير . مللت النوم الساعة التاسعة . مللت المكتب . مللت جسدي المحنط . أنا أود أن أبدل . أن أبدل . الآن قد قررت ان احقق هذه التغييرات مع رجاء » .

ويقول هاني :

« وأنا أيضاً قررت .. قررت السفر الى خارج البلاد لانتخصص ، فانا اكاد أخنق هنا . الشوارع نحيلة متشابهة قزمة ، فتبقى هذه الأبعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحتنا كأننا العالم سماء فقط وبحر . ونحن برغش نجتر أحاديثنا، وندوى فوق جثث أعمالنا . ونعيد ترديد نكاتنا ونضحك لها في كل مرة » .

وتناجى الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« اتسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وأنا سجينه غرفة احرسهما فيها . اسليهما . اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. ويصمان الان على تركى . ماذا افعل يا حبيبى ماذا افعل ؟ » .

واذا لا تسمع جواباً ، تكرر :

« اجبنى ماذا افعل ؟ »

ويهمس هائى :

« ميرى ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصيح ميرى :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويبتعد غضب الام ، فنقذ الصورة بالزهريه ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم عن مكانه ، وتضعه على الأرض . لكان الكاتبة تصورانقلاباً سياسياً (٤٢) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الذبول والفناء بالكهل الذى ظل متشبهاً بماضييه ، صواته وخذلانه ، لقد ماتت عابدة فى اثنائها ، الولادة ، وطرح الطفل فى وعاء زجاجى يطفح بالاكسجين ، وهجرت ميرى البنائة ، ولم يبق لنديم من سلوى الا معاقرة الكاس ، حتى لا يستطيع ان يفتح عينيه ولا ان يرى النور :

« مشيت المرأة صوب ( الجرك بوكس ) وانحنيت تفتش عن رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى رأس نديم . والمرأة . والجسرك بوكس . والطاولات والقناني . والسقف .. ( ووقفت امام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الاطفال على اعرف طفلى ، لكن الطبيب ربت على كتفى وسألنى : هل تريد ان تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علية زجاج يستكمل نموه الطبيعى ، فصرت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرة نظر الى بعطف .

وانطلق من صندوق النغم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المرأة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست بأصابعها البراقة رأس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ ان تذهب ؟

فحاول ان يفتح عينيه لينظر اليها ، لكنه نزل عن الكرسى ، وأسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، وقمقم وهو يفتش عن الباب بعينيه :

الى أين اذهب ؟

فهبزت المرأة كتفها ضجرة :

وكيف تريدنى ان اعرف أنا الى أين يجب ان تذهب انت ؟

وسحب جسده معه ، سحبه على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي في الشارع . على ذراع أحد المارة .. على زاوية مقهى ( لابلانيت ) . وصباح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينييه ( الضوء . الضوء الفاجر . الضوء في هذه المدينة السافرة بعيني ) .

وانزلق ، في شارع صغير مظلم ، يتلوى « (٤٤) » .

★ ★ ★

### ثالثاً : الحضور الفردي :

#### ثاني محترف - ستة أيام

ما دور الفرد في التحولات الكبيرة التي تجري في العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد أن يثور ، نابعا من الواقع نفسه ، ومتائرا بالفكر الوجودي الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير في عدد من الأعمال الروائية نختار منها هاتين الروائيتين : « ثائر محترف » لمطاع صفدي ، و « ستة أيام » لحليم بركات . وكلتاهما نشرت في بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير في الأسلوب ، ولكنهما تمثلان معا ذلك الجانب من أزمة الضمير العربي ، الذي نراه مرتبطا بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الأول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثاني هو الاقتباس من الفكر الغربي . ويظهر التشابه بين الروائيتين في نموذج البطل الوجودي الذي يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريته الفردية ، ولكن الثورة عنده أشمل وأعرض مما تكافح الجماهير من أجله . ف « كريم » الثائر المحترف ، يقرر أن الثورة أكبر من المبادئ : الثائر ثائر فحسب (٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب إلى بيروت ، بعد أن خاض ثورات كثيرة ، « في أي مكان من الأرض العربية يسيل عليه دم أحمر » ، في فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد أن يعيش ، أن ينغمس في الزحام ، وأن « يعيد النظر » في كل شيء . ولكن كنعان ، أحد رفاقه القدماء ، يحاول أن ينتزعه من عزلته ويبعده إلى الصف : « أنه يتحدث عنهم جميعاً . أنه فقد ذاته من قديم وأصبح هو الكل . انظر إلى عينييه جيداً . أنه لا يراى كما أنا ، ولكنه يرى في هذا الجزء من الكل الآخر ، الذي عليه أن يهديه . أنه إنسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائماً باسم التاريخ ومراحله الفاصلة . أنه لا يبدأ حديثه إلا بهذه العبارة ( أن منطق المرحلة التاريخية يفرض ... ) ليست هذه نبؤة عظمى ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الأفكار الجاهزة والشعارات الكبيرة . أن اصداق كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه في كل شيء ، ولكن :

« ... أنا نفسي قد تحولت إلى سؤال كبير ، يتأرجح على الأرض ، يودون ثقة ، وكيف انتحنا لهم من هذه الصلادة ، التي تبيست عليها نفسي . أن أصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلد ثم ترجع إليهم رنيناً أجوف ، فقد حرارة التربة الإنسانية الأولى ، التي انطلقت منها .

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .

(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .

(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم اعد أستطيع ان ألقى اليهم بانكار جاهزة . اننى احاورهم قليلاً ثم لا البت ان اتخذ دون ان يدروا موقف السائل . فالتى اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق اثاراً أعظم في نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم مأخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطي لافقات الشوارع وأعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لو جعلت الكلمات الكبيرة تختفي من عالمهم ، وأن تعود بهم نفوسهم الى مقرها الاول ، حيث يرتج كل شيء .. لا اريد . كيف يمكننى ان انقل اليهم هذا الداء ، دائى انا . فلأتركهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الاقل ارادة اقرب الى الاصاله والاخلاص للبحث ، انهم الآن لا يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا في المستقبل عن اساس كل تصنيف » (٤٧) .

وهو يجد نفسه منغمساً في أحداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الأسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين في الأحياء الشعبية الثائرة ، او يتردد على علب الليل التي تملق أبوابها في بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من أوامره عن نفسه .

وبينما يتحدث كنعان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الأفراد :

« اننا نحن العرب كنا في حاجة دائماً الى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الأفراد « هي تلك الثورة التي تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولأى شيء هي تسعى ، ثورة من أجل حرية القلب ... ثورة بدون نظم عسكرية وجبهات ولكنها هي التي تعد كل جبهة بمبثوثتها الإنسانية الدائمة في وقت الحاجة ... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل امام ذاته أولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نبأ شاب صغير أصيب اصابة خطيرة . منذ عرف كريم هذا الشاب « غابى » شعر انه يحاول ان يثبت رجولة ضائعة من هيئته الخارجية . ويقول له كنعان : « اهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا ان يكشف ثورته الذاتية أولاً ؟ اننى أفهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكية وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من أقواله وأفعاله تدل على انه وجودى غير ناضج ، بل مجرد انسان نرجسى . لا جرم اننا نعجب حين يحدثنا عن السلام الذى يحتويه اذ يجد نفسه في حى قديم في بيروت او دمشق او بغداد او مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لن أبقي وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد آلاف الأيدي ووراءها آلاف الألسنة تلهج بالأدعية . ههنا سلطة القدر ترفع وراء كل حجر عتيق ، وراء كل نفس متهيبة ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث ان يهرب منهم . ان التعالى الوجودى الحقيقى امر فوق قدرته .

★ ★ ★

( ٤٧ ) الرواية صفحة ١٤٢ .

( ٤٨ ) الرواية صفحة ٢٨٠ .

( ٤٩ ) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » في « الأيام الستة » نموذج شبيه بكريم . انه يراقب الناس كثيراً ويراقب نفسه قليلاً . لقد انذر الأعداء مدينته « دير البحر » أن تستسلم أو تسمحن من وجه الأرض وفي موجة الحماسة التي سادت الاجتماع العام خطب سهيل وقال ما أرادت الجماهير أن يقول . ولكنه لم يلبث أن انسل من الزحام ووقف مستنداً الى السندبانة الكبيرة عند شاطئ البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فسيفساء . ماذا يشده اليها ؟ ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ ايها البلدة الموزعة . المرأة التي تلبس البنطلون تقف الى جانب المرأة المحجبة بعباءة سوداء سميكة . الواحدة منهما تتجاهل الأخرى . تنفصل عنها . فسيفساء - السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره ان يقال انها من دير البحر فتحبس نفسها في البيت تصفى لفاجنر وشسوبان وارمسترونغ منتظرة الفرج عندما يموت والداه فترثه وتتحجر من استبداده . اما جارها فريد فيحس ان كل نقطة من دمه هي لدير البحر فتهدر في وجوده عاصفة من المحبة لتزايها والبغض لأعدائها . لمياء لاتعرف فريد . فسيفساء ايها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش في عائلة مثنافرة . يصرف امواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفها ، بينما يكذبها معه في مكان مجهول ، ويأكل ويشرب وينام ويسير حافياً من اجلها . عمه الآخر نذر لله . هو نذر نفسه لا يدرى لاي شيء . يقترب أحياناً ، وأحياناً يحس ان الحياة رالعة . يكفى ان يكون فيها موسيقى وكتابات وامرأة ونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به ، رغم هذا يشعر أحياناً انه يحبه حتى لو بد ان يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً . صدره يمتلئ برائحة العرق والعطر ، بالمحبة والانانية باليأس والامل ، بالهرب والتلجدي ، بالوت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر ان يأمل او يياس . لا يقدر ان يضجر او يستقر . انه في تمزق ابدى » (٥٠) .

هذه مدينة مزقة منقسمة على نفسها ، تدعى انها توحدت لتواجه الأعداء . تعيش على الأوهام وتمنى نفسها الاماني . يتدرب شبابها على استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة أن تمدهم بالسلاح وعما قريب بالجيش . الذين ذهبوا لاحتضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازة شعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجي الارهابي الذي اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وإبام الانذار الستة تمضي ودير البحر لم تفعل شيئاً ، ان أمة كبيرة ستهلك » .

اما سهيل فيستترك في التدريب ليتغلب على الضجر . ويصارع فئاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لأنه قد يموت هذا الاسبوع ، وقد تموت هي . هذه هي حربها المنتصرة ، فقد هدام أسوار التقاليد وداك القلاع . ولتغلب على الضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر في الطريق . ويُعذب ليعترف . وفي اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب . ويسعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« - ترى النيران هناك ؟

- اراها .

— تعرف ما هي ؟ أقصد تعرف أين هي ؟

شيء ما انخطف في صدره . الزيد يفمر العالم . هذه دبر البحر . إنها تشتعل . النيران تمتد في خط طويل ، تستدير عند الشاطئ وترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود .. يسود .. ثم يترمد .. يترمد .. لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحرى الى القمة . لم يقل شيئاً . لا يستطيع . يحرق . الريح تهب من البحر ، تدور على نفسها . تحمله وترميه في واد صخرى في ظل شوكة . عويل يترافض مع آنين البحر .

— فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى اعترافك ؟

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء . النجوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب ينهل للغيوم والرماد . شيء يتقلص في وجوده . ستة أيام بلا شجر . ماذا يفعل غداً ؟ النجوم والرماد « (٥١) » .

سنة أيام بلا شجر ! ان الحلم الوجودى الرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب ينهل للغيوم والرماد » . سينزل المطر ، وسيغصب الرماد الأرض . والبلاء الأكبر ليس هو الهزيمة والدمار، ولا هو الضجر ، انما هو الجمود وفقدان الهدف.

★ ★ ★

#### رابعاً - الموقف النقدي :

##### رجال في الشمس .

الى اى حد كان العرب انفسهم مسئولين عن النكبات التى حلت بهم في فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التى نتحدث عنها ، داعياً الانسان العربى للتفتيش في اعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك ان الجوانب الثلاثة التى تناولناها حتى الآن من أزمة الضمير كانت تنطوى على تفتيش في الأعماق ومراجعة للموقف . ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً أن تسجل حالة اللامبالاة التى كانت سبباً مباشراً في وقوع النكبة واستمرارها . ورواية غسان كنفاني « رجال في الشمس » ( ١٩٦٣ ) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة ثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عن طريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر أن يعود الى داره ومزرعته ، فلما طال الأمد وضجرت أسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعى لحياة أخرى . وشاب بلغ عليه عمه في البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع أن يتزوج ابنة العم التى عدت مخطوبة له منذ ولادتها ، لانهما جاءا الى الحياة في يوم واحد ، وهو - بعد - يجب أن يرحل على كل حال لأنه متهم بالتآمر على نظام الحكم في البلد الذى يقيم فيه . وصبى في السادسة عشرة توقف أخوه الأكبر عن معونة الأسرة ، وطلق أبوه امه لأنه وجد زوجة أخرى تضمن له حياة أكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المميزة ، وله أحلامه الخاصة . الشيخ مزارع أصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بأن يبنى ولو غرفة ، وتكون له ولو بضع شجرات من أشجار الزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى ألا تكون

لديه القدرة على احتمال مشاقه . والشاب ساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذي زعم له أنه سيحمله من الأردن إلى بغداد بعد أن أخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه نسي وسط الطريق . من أجل ذلك هو حريص على ألا يخدع مرة أخرى في الرحلة من البصرة إلى الكويت . والصبي غلام ساذج ، شعر فجأة بأنه أصبح مسئولاً عن أسرة ، فهو يحلم بأن يعوض أمه عن خيانة زوجها ، وخيبة أملها في ابنها الأكبر ، ولأنه صبي فهو يندفع إلى أبعد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون أن يلجأوا إلى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبي العمل من أمثالهم ، كل يعاكسه بطريقة ، لتخفيض الأجر ، أو تأجيل دفعه حتى يصلوا إلى الكويت ، ولكن الرجل البدين يعاملهم معاملة قاسية مهينة ، وبينما يخبرهم أن عليهم أن يعيشوا في الصحراء ست ساعات أو سبعة ، يقول : « ان هذه المروحة الملعونة تطير الأوراق من أمامي ، ولكن دونها ليس بوسعي أن اتنفس » .

يلتقطهم فلسطيني آخر ، يعمل سائقاً للشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهي مصرح لها بأن تعبر الحدود . رجل غامض ، يسمى « إبا خيزران » لأنه يشبه الخيزران في متأنه ووروثه ، ولكنه يجعل مأساته الخاصة التي لا يستطيع أن يصرح بها لأحد ، فقد عمل في المقاومة في سنة ١٩٤٨ ، وأصيب ، ولم يكن بدلاً لقاذ حياته من أن تجري له جراحة خرج منها لا يصلح لامرأة . يعرض على مواطنيه الثلاثة مشروعاً : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى إذا أصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الأولى نزلوا إلى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالجحيم ، ولكنهم لن يلبثوا إلا خمس دقائق ، ريثما يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً أخرى يصعدون إلى فوق . ويكررون « المسرحية » عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية في المرة الأولى . عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الأعياء قد بلغ منهم . أما عند النقطة الثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكن ثمة غير سيارة أو سيارتين واقفتين في طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة إلا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبائيك المظلة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندى واحد واقف في كوخ خشبي صغير يقع إلى جانب الدرج العريض .

ارتقى أبو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه إلى الفسحة الثالثة إلى اليمين ، وفور أن فتح الباب ودخل أحس ، نتيجة للنظرات التي انصبت عليه من قبل الموظفين ، أن شيئاً ما سوف يحدث ، إلا أنه لم يتباطأ ودفع أوراقه أمام الموظف السمين الذي كان يجلس في صدر الفسحة .

— ها ! إيو خيزرانة !

قال الموظف وهو ينحى الأوراق من أمامه بلا مبالاة متمعدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية :

— أين كنت كل هذا الوقت ؟

قال أبو الخيزران لاهئاً :

— في البصرة .

سأل منك العاج رضا أكثر من ست مرات .

— كانت السيارة معطلة .

ضج الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائراً ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين :

- ما الذى يضحككم فى هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوتراً وهو ينقل قدماً ويضعها مكان الاخرى :

- والان يا ابو باقر .. لا وقت لى للمزاح .. ارجوك .

مد يده فقترب الأوراق الى امامه ، الا ان ابا باقر عاد ففتح الأوراق الى طرف الطاولة وكشف ذراعيه .. .. .

- والان كن عاقلاً يا ابا خيزران .. لماذا تتعجل السفر فى مثل هذا الطقس الرهيب ؟  
الغرفة هنا باردة وسوف اطلب لك استكانة شاي ... فتمتع بالنعم ! .. .. .

- لا تكذب يا ابا خيزرانة .. لا تكذب .. الحج رضا حكى لنا القصة من الالف للياء ..

- اية قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما اتقلب وجه أبى الخيزران الهزيل فصار مبيضاً من فرط الرعب وأخذ القلم يرتجف فى يده .

- قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا على ؟

اجاب على من وراء الطاولة الفارغة :

- كوكب .

ضرب ابو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته :

- كوكب ! كوكب ! يا ابا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكى لنا قصصك فى البصرة ؟ تمثل امامنا انك رجل مهذب ، ثم تمضي الى البصرة فتعمراس الشور السبعة مع تلك الراقصة .. .. .

- تذهب الى البصرة وتدعى ان السيارة قد تعطلت .. ثم تمضي مع كوكب ... .. .

- فى المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة اتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان المأمون كانت قد مضت احدى وعشرون دقيقة ، كان الثلاثة جثثاً هامدة .

لقى الجثث الثلاث قرب اكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كى تكتشف فى الصباح وتدفن باشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهداً أن يشوش الاثر ، ثم تذكر شيئاً فوقف السيارة ، وعاد فأخرج النقود من جيوبها ، وانسزع ساعة الصبى . وحين كان بهم بالصعود الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها ، فانزلت من رأسه وتدرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .



ونجاة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم ترقعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ .

كان الكاتب أراد بهذه الرواية أن يقول : « هاكم نكبة فلسطين ، هاكموها في الواقع الملموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسوية ولا مبالاة . و « اللق على جدران الخزان » رمز لمجابهة النكبة بالرفض والثورة بدلا من المعز والاستسلام » (٥٢) .

★ ★ ★

### خامسا — التساؤل الميتافيزيقي :

#### الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند اشغال نجيب محفوظ في الثلاثية بمشكلة الصراع بين الإيمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية والغربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقي هنا ، كمظهر من مظاهر ذلك الصراع ، حديثاً مقحماً . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقي الذي نعدده مظهرًا ، والصراع الحضاري الذي نعدده أصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارئ « الطريق » ( ١٩٦٤ ) أو « الشحاذ » ( ١٩٦٥ ) وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الإطار الكائني الذي يكون عنصراً هاماً من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع — لو شاء — أن يصل حلقة عمر ومصطفى وعثمان وأحمد وأصدقاء أحمد .

فهم يبدأ من هناك بالضبط :

« واندفعنا برعشة حماسية الى اعماق المدينة الفاضلة . واختلت أوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة . واتفقنا على الا قيمة البنة لأرواجنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الاحياء والأموات في توازن خيالي لا أن يتطير البعض وينتهي الأخرى . وعندما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوفيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الغورد الى الباكارات حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستنقع من المواد الدهنية » (٥٢) .

هذه هي قصة الشاب الثوري الذي شعر أن المجتمع لم يعد محتاجاً لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح في الحياة ، وأصبح محامياً من المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش في ترف . ولكنه يجد نفسه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كله ..

كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب أن احدد تاريخاً أو اقرر كيف بدأ التغير ، لكنني اذكر أنني كنت مجتمعاً

( ٥٢ ) انظر : صبرى حافظ : نكبة فلسطين في الرواية العربية المعاصرة ( مجلة الآداب — ابريل ١٩٦٤ ) .

( ٥٣ ) الرواية فصل ٢ .

بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا ، وقال الرجل : أنا ممتن يا اكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وأن أملى في كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بيّن وإذا بي أشعر بفيظ لا تفسر له ، وقلت له : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً . فهو رأسه في أستهانة وقال : المهم أن تكسب القضية ، السنانعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ فسلمت بوجهة منطقته ولكن ذهل راحي بدوار مفاجيء واختفى كل شيء » .

أهو الخوف من الموت إذن ؟ ولكن شجره يمتد لكل شيء . فبعد العمل يأتي الحب ، « والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب . هي القوة الكامنة وراء العمل . هي رمزه . هي المال والنجاح والثراء وأخير المرض » (٥٤) .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . أترأه شجراً لأنه كبت نزعة الغيبة هذه السنين الطوال ، فقد كان في مستهل شبابه شاعراً ؟ ولكنه يجب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما لنجا بسببه أحياناً إلى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالي فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصدقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسمي . وقال له صديقه لعله عرض من أمراض السن الحرجة ، تبرير فلسفي لجريمة الزنا . فاتخذ عشيقته . وذهبت النشوة الأولى وبقي المرض راسخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشوقته الأولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : أومن به . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته وحده - إلى الطريق الصحراوي . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امرأة .

« وقال أن خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن . ثم أوقف السيارة في جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انساني واحد . لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من قبل ، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً في السواد ، ورفع رأسه قبل أن تالف عيناه الظلام فرأى في القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحداً . وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحداً بين أجزاء الكون . ويعدد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام . اكتنمت همسات أجسام من الآلام والأمال والأسئلة الضائعة . وقال شيء أنه لا ألم بلا سبب وإن اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد » .

إنها رؤيا كروى القديسين . وقال لنفسه : هذه هي النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . انفاس المجهول وهمسات السر . ألا يستحق أن ينبذ كل شيء من أجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه القدماء من السجن . وحدثه عن إيمانها القديم . ولكنه اليوم رجل آخر . ويعتزل العالم في بيت ديفي ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه - عثمان - يجيئه وهو بين النوم واليقظة والدھول . هناك أحداث تتطلب أن يكون بين أسرته . فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بد أن يقبض عليه أن عاجلاً أو آجلاً . ولكن المطاردين

لا يبهلونهما . ويصاب عمر برصاصة في كتفه ، ويحمل جريحاً في سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شعوره بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وبأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا » .

**إنها المصالحة مرة أخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !**

★ ★ ★

**سادسا - ملاحظات حول الشكل :**

**الروايات التي حللتها هنا جميعها تصرف تصرفاً ملحوظاً في البناء أو الأسلوب التقليديين ، إلا أنها تتفاوت في ذلك . فمن حيث البناء تجد ثلاث طرق : طريقة تنطفض إلى حد بعيد من الترتيب الزمني للحوادث ، وتستبدل به بناء يعتمد على الكشف التدريجي لحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » . فقتل جين موريس ومحكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثاني ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما إلا في الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الأحداث والأخبار التي تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال في الفصل الواحد من حادثة إلى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمني . ولكن ثمة قصة أخرى في هذه الرواية ، وهي قصة الراوي نفسه وعلاقته بالشخصيات الأخرى في العزبة وخصوصاً مصطفى سعيد ثم امرأة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً **(طرداً)** وتتداخل مع القصة الأولى . أي أن القصة الثانية تقدم الهيكل الزمني الذي ألفه قارئ الرواية . ولكنها لا تقدم هذا الهيكل فحسب ، بل توفد مع القصة الأولى كلا متعاسكا ، كما رأينا في تحليلنا الفكري للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا زواج الطيب صالح بين البناءين ؟ يبدو أنه يؤمن بأن البناء الأول هو الأكثر فنية ، فهو يتبعه أيضاً - ولو بشيء من الجهد - في « عرس الزين » . والواقع أن هذه الطريقة في البناء ليست انطواراً لطريقة الاسترجاع أو « الفلاش باك » ، ومن ثم فإن الكاتب يستطيع أن يعيد إلى نوع من البناء وسط بينهما ، ولكن هل يجوز أن نطلق القول بأن بناء ما هو أكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية أكبر . وقد سبق أن أوضحنا في مقدمة هذا البحث أننا لا ينبغي أن ننظر إلى الشكل الجديد أو المعاصر في الرواية على أنه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينبغي القول بأن الشكل المعاصر أكثر تقدماً ، أو أكثر فنية . انما يعني فقط أننا إذا قلنا عن شكل ما أنه أكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، أن تكون الفكرة أكثر تعقيداً . قد يعترض عليك سماع ضعيف الذكاء إذا أقيمت إليه قصة دون أن تراعى الترتيب الزمني للأحداث ، أو إذا رآك تتناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود إليه مرة أخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذي لا ينكر عليك ذلك إذا اتبعت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك - أو عقله . **والامر الذي لا شك فيه أن الرواية المعاصرة تتطلب قارئاً أكثر ذكاءً من قارئ الرواية التقليدية . أن بناء الرواية التقليدية هو - في واقع الأمر - بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط، ككل تبسيط ، يضحى بجوانب من الصدق . أما البناء الأحدث فإنه أكثر اتفاقاً مع طبيعة الإدراك ، فنحن ندرك الشيء جملة ، ثم نروح نتعمق جزئياته ، وربما أعادنا النظر في كثير منها ، ولا شك أن الطيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة أن يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكن أن يقدمها لنا لو اتبع البناء التقليدي . أما الراوي وقصته فانهما بعيدان عن مثل هذا التناقض ، إنهما بسيطان أصلاً ، فليس في تقديمهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشيء من الصدق . أضف إلى هذا أن البتلة التي اختار الطيب صالح أن يبدأ روايته منها هي البداية ، بل ما قبل البداية ، في قصة الراوي ، على حين أنها النهاية ، أو قبيل النهاية ، في قصة مصطفى سعيد .****

أما الطريقة الثانية في البناء فتمتع على تضيق الرقعة الزمنية، وبذلك «تضع القارئ» منذ البداية، في قلب المشكلة أو الجو، وبدلاً من المقدمات السردية تفرمه بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة في تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوعي أو من خلال حيلة أقدم كاستخدام الحوار، أو اليوميات. وهكذا تتركز أحداث «صراخ في ليل طويل» في نحو اثنتي عشرة ساعة، وأحداث «الأيام الستة» في ستة أيام، كما يدل العنوان، وأحداث «عائد إلى حيفا» في بضع ساعات، وأحداث «رجال في الشمس» في أيام فلال، وأحداث «السفينة» كذلك، وأحداث «ثائر محترف» (وهي أطول هذه الروايات، إذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الأربعمئة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم فرقة راقصة عابرة في مدينة مثل بيروت.

ويتبقى لدينا «الشحاذ» و«الزمن بقية» و«الإلهة المسوخة» وهي لا تخرج على الطريقة التقليدية في البناء. فالأحداث تتسلسل تسلسلاً زمنياً، بادئة من بداية القصة. ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذي حتم انتهاز هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسياً بطيئاً وغير متوقع، ومن ثم فإننا نحتاج إلى أن نشهد بدايته ونهايته، لنقتنع به.

ولكن الروايات التي تناولناها تحاول - جميعها بغير استثناء - أن تحدث شيئاً في الأسلوب مختلفاً عما في الروايات التقليدية. فجميعها تستخدم شيئاً وسطاً بين تيار الوعي والمنولوج الداخلي. وهما مختلفان بعض الاختلاف. فتيار الوعي يعطيك الإحساس بأنه شريط أمين لما يجري في ذهن، أما المنولوج الداخلي ففيه من الاستقامة والترابط المنطقي قدر ما في الحوار العادي. وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوعي بطريقة خالصة كما نجد في «يوليسيس» جيمس جويس، وهم أميل إلى طريقة فرجينيا وولف أو فوكس، ولكنهم في كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير، والغالبان يتحول الروائي من القص بضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وأن كنا نجد أيضاً في «ثائر محترف» فقرات بضمير الغائب في ثنايا الرواية التي كتبت بضمير المتكلم.

والسمة الغالبة على أسلوب «الإلهة المسوخة» هي الموسيقى التي تجعلها أشبه بالشعر المنثور. وثمة عناية بايقاع الجملة والفقرة في جميع الروايات التي درسناها، وللجملة الحوارية إيقاع خاص. ولا شك أن ظهور هذه الصفات بيسر ورشاقة إنما كان ثمرة لجهد طويل في تاريخ الرواية العربية.



#### خاتمة .

إن دراسة الروايات العربية التي ظهرت في السنين الأخيرة تدل على وعي تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التي غلبت على إنتاج أوائل الخمسينيات، إلى الشعور الحاد بقضايا مصيرية تصطرع في ضمير الإنسان العربي، أيًا كان موطنه، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب إلى العالم الحديث، ونظرة العالم الحديث إليهم. وثمة جراحة على استخدام طرق حديثة في التعبير، توازي الجراحة على تناول تلك المشكلات. وإذا كنا قد لاحظنا بعض الفجاجة هنا أو هناك، فإن هذا لا ينفي أن بعض النماذج ترسب بعمق في وجدان القارئ العربي، وتستطيع أن تخاطب الإنسان في كل مكان.

## الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

### تمهيد :

#### الرواية الاسبانية المعاصرة ومكانتها في الأدب الروائي العالمي :

لعل من الغريب ألا يظفر أحد من الروائيين الاسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع أن القارئ على أمر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً في أن يمنحوها لكتاب أو أدباء أو شعراء متوسطي الجودة ، لا من بلاد أخرى فحسب ، بل من بين الاسبان أنفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الأول من القرن العشرين اثنان كلاهما من كتاب المسرح : اولهما خوسيه اتشيغاراي José Echegaray ( ١٨٣٢ - ١٩١٦ ) الذي منحه الجائزة في ١٩٠٢ ، مع أنه - بغض النظر عن شعبيته الكبيرة - لم يكن الا كاتباً محدود القدرة عملاً مسرحه تمقعة السيوف ورئين الرصاص في غمار سبيل من الفجائع المهولة

---

\* الدكتور محمود علي مكي استاذ الأدب العربي بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وابحاث كثيرة في ميدان الأدب الأندلسي وأدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية ( بالاسبانية ) ديوان ابن دواج القسطل ( تحقيق ) .

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من ان اتسججراى كان اول اسباني يظهر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل اثار ثائرة المثقفين في اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . اما تاني الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المسرحي ايضا **خاينتو بينابنتي** Jacinto - Benavente ( ١٨٦٦ - ١٩٥٤ ) ، نالها في سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتباً خصب الانتاج لادبه المسرحي قيمة ايجابية كبيرة بغير شك ، ولم ير احد في منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطاً . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا في سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الفناي **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez ( ١٨٨١ - ١٩٥٨ ) .

ولكن ... يبقى السؤال الذي طرحناه من قبل قائماً : ألم تر الأوساط الادبية العالمية في احد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بان يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الاول من القرن العشرين ان تكون الجائزة من حظ الكاتب الروائي **بيريت جالدوس** Perez Galdos ( ١٨٤٣ - ١٩١٢ ) أو **بيواروخا** Pio Baroja ( ١٨٧٢ - ١٩٥٦ ) . وظلت الأوساط الادبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الاعوام مرت ولم ينلها منهما احد . فهل معنى ذلك ان كتاب الرواية المعاصرين في اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع انه لا يفيغ عن فكرنا ان قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وان الحصول عليها لا يخضع دائماً لاعتبارات ادبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربي من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين اعلامنا في الأدب والفكر ( ولاشر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين** و**العقاد** و**نجيب محفوظ** ) من لا يقلون في المكانة عن كثير ممن منحتوا تلك الجائزة . غير ان لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لا يسعنا انكارها ، وهي تهيؤ الرأي العام الادبي العالمي للاعتراف بقيم الممثلين البارزين لهذا الادب او ذلك . فاذا ضنن بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الادب الروائي الاسباني المعاصر فان معنى ذلك ان كتاب الرواية الاسبان لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ اهو شعور عدائي نحو اسبانيا ؟ لعل الأصوب في تفسير هذه الظاهرة هو ان معرفة العالم الخارجى بالادب الاسباني المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نعنى بالعالم الخارجى جماهير القراء العريضة لا القلة من المتخصصين ، والا فان كاتباً مثل جالدوس مثلاً قد ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الاجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولاً من قبل سواد القراء خارج العالم الناطق بالاسبانية .. ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الآخرين الذين قصرت بهم وسائل التعريف بالتأجيلهم .

وقد اثارت هذه القضية اهتمام احد النقاد الاسبان المعاصرين ، وهو الأستاذ **أنطونيو ايجليسياس لاجونا** ، فنشر مؤخراً بحثاً تحت عنوان « لماذا لا يترجم الادب الاسباني ؟ » (١) .

( ١ ) Antonio Iglesias Laguna: Por que no se traduce la Literatura española ?, Colección Atenes, Editora Nacional, Madrid, 1964.

وفى رأى هذا الكاتب أن اسباب قلة الاهتمام فى الخارج بترجمة الأدب الاسباني المعاصر - ولا سيما الأدب القصصى خلال نصف القرن الأخير - يمكن أن تجعل فيما يلى :

١ - تتبع الأوساط الأدبية الخارجية للإنتاج الاسباني لا يصل دائماً الا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغوية يطول تفصيلها .

٢ - ليست فى اسبانيا اجهزة متخصصة تقوم بالدعاية والاعلان فى الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية أولاً بأول .

٣ - انانية بعض الكتاب وتعبدتهم بأشخاصهم ، اذ لا تكاد اديب اسباني ينال قدراً من الاهتمام فى العالم الخارجى حتى يسرع بأن يؤكد أنه اديب اسباني الاوحد وان بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ - العزلة التى عاشت فيها اسبانيا منذ انتهاء الحرب الأهلية فى سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسى قد انكف عن اسبانيا منذ سنة ١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجى قد استمرت بعد ذلك .

٥ - الدعاية التى قام بها المهاجرون أو المنفيون السياسيون عن اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس فى الخارج أن زبدة المفكرين والادباء قد غادرت اسبانيا وتركتها خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخ الاعتقاد به فى الخارج .

٦ - أن هذه الصورة التى رسمها المفكرون المهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تتواءم مع حقيقة وأن لم تكن الحقيقة كلها . فالواقع أن خير الكتاب القصصيين الذين ظهروا فى اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الى الخارج ، وخلفوا وراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد أعلامه ما بين سننى ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذى اكتمل على أيدي أبنائه تفضج الفن الروائى المعاصر .

٧ - أن نصف القرن الأخير شهد نهضة عظيمة فى فن الكتابة القصصية فى بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحت الآن أعظم الميادين التى يرتادها الأدب الأمريكى الاسباني . وا قبل الجمهور فى الخارج على انتاج هؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد أمريكا الاسبانية العشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الى حد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على انتاجهم الروائى .

٨ - على الرغم من كثرة ما يكتب فى اسبانيا فى الوقت الحاضر من أدب روائى فان هذا الانتاج يتفاوت فى الجودة . صحيح أن الجيد من هذه الروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب فى ذلك هو الانفلاق الذى تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فاصبحت نرى كتاباً لا يزالون يقلدون انماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهى انماط يعتدّ ببعضها العهد ، فذهبت جذتها وطلاتها وانصرفت اذواق الناس عنها فى السنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقة الإيطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواق الأدبية فى البلاد الأوروبية الأخرى .



### نظرة إلى الوراء :

#### الفن الروائي الأسباني ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الأسبانية المعاصرة من الرجوع إلى الوراء لكي نلقى نظر سريعة على نشأة الفن الروائي الأسباني وتطوره . وإنما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية

اولها ، هو ثقل نفوذ الماضي على الأدب الأسباني الحديث بل والمعاصر أيضاً ، فهو مر هذه الناحية قريب الشبه بأدبنا العربي الذي لا يزال قديماً يشدنا إليه شداً .

والثاني ، هو أن الأدب الأسباني بالنسبة للقارئ العربي هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيباً من العناية ، والمترجم منه إلى العربية لا يكاد يذكر إلى جانب المترجم من اللغات الأخرى

والثالث - وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق - هو الصلة الوثيقة بين الرواية الأسبانية وأدبنا العربي بحكم ذلك الماضي الطويل الذي جمع بين اسبانيا والعالم العربي . فنحن نعلم أن شبه جزيرة أيبيريا ( اسبانيا والبرتغال ) ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزء من العالم العربي ، تتكلم بلفته ، وتدين بدينه ، وتحس بأحاسيسه ، وتنظم في عالمه الثقافى والروحي . ونعلم كذلك أن اسبانيا المسيحية وراثية الأندلس الإسلامية وقد أخذت تحتل في العالم مكاناً بارزاً مرموقاً منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين في الأندلس ، ولكن كثيراً من مقومات الكيان الأسباني إنما كان يدين بالفضل لتلك المعاشاة الطويلة مع عالم العرب والإسلام . وإذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فإن ميدان اللغة والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الأسبانية ولدت في منطقة قشتالة المتاخمة للأندلس المسلمة ، وفي دفة احتكاكها بالعربية نمت وتطورت ، وأثرها عربية الأندلس بألاف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبي قبل غيرها من لغات أوروبا . وأما الأدب الأسباني فإن بواكيره الأولى سواء كانت شعراً غنائياً أو ملحماً أو أدب قصصياً أو مسرحياً متشعبة بالطابع العربي مدينة بكثير من عناصرها للأدب الأندلسي المكتوب بلغ العرب (٢) .

فاذا اتينا إلى الأدب القصصى الأسباني بوجه خاص فأننا نلاحظ أنه كانت في دراسـ النقد الاسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية **مئنتد بيلايو** في كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) في أن « الرواية ، بل كل صور الفن القصصى التى تعالج اليوم ، إنما هي مشتقة من الأدب الملحمى القديم ... من ذلك الشعر الموضوعى الذى ما زال يتطور ويتلاوم شيئاً فشيئاً مع الواقع الحديث » . ويفصل

( ٢ ) عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الأسباني والآداب الأوروبية عامة انظر كتاب أنخل جونثالث بانثيا : تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الأول ( الخاص بالأدب ) من كتاب « أثير العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية » دراسة أعدت بإشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة ( يونسكو ) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ - ١٢٤ ( بقلم الدكتور سهر القلماوى والدكتور محمود علي مكي ) .

( ٣ ) Ramon Menéndez Pelayo. Orígenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. 1, pp. 11-13.



منذئذ يبلابو نظريته فيقول ان الفن القصصى لا يزال وحيًا لأصله الملحمى القديم ، يتجلى ذلك فى تمسكه بالروح الغنائية عند الوصف وبطابع المأساة عند العرض . ومن هنا كان أوضح ما يمثل الفن القصصى ويصور ارتباطه بالفن الملحمى القديم هما روايتى «الحرب والسلام» **تولستوى** و «الاخوة كارامازوف» **دستوفسكى** . ومن الواضح ان هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصى باللمحة الاغريقية والى تلمس اصول اوروبية خالصة له .

أما النظرية الثانية فهى التى نادى بها الباحث الاسبانى **امريكو كاسترو** ، وهى تذهب الى انه ليس هناك ما يدعو الى تلمس اصول الفن القصصى الاوروبى فى تلك العروق الملحمية المولغة فى القدم التى كان قد تراكم عليها تراب النسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك «الأحاديث» القصصية التى كان يتناقلها العرب والتى عرفتها اوروبا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقة الصلة بين الأندلس العربية واوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ «الحديث» العربى الذى كان يعنى حكاية كل ما هو طريف ... ما هو «حديث» . وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثانى عشر يقبلون فى تشوق وشغف على تلك الأحاديث التى يقصها العرب فى مجالسهم واسمارهم ، من أقاصيص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الأندلسى ومنها تسربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب اوربا . ولهذا فانه لم يكن من قبيل الصدفة ان نجد لفظ «حديث» العربى بدلالته المزدوجة : ما يقص ويحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : *Novela* بالاسبانية ، *Nova* بالبروفنسالية (الفرنسية القديمة) ، *Novela* بالاطالية ، *Novel* بالانجليزية . ومعنى هذا ان الرواية بالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الللمحة القديمة وانما من القصص الحكى بطريق الرواية الشفوية ... ومن تلك الاسمار التى تتطلع فيها اسماع الحاضرين الى التقاط شيء جديد (٤) . ولو اننا قارنا بين الرواية والادب المسرحى لوجدناها اقرب الى طبيعة الملهة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك ايضا المفكر الاسبانى اورتيجا جاسيت (٥) .

وتأمل مولد القصة الاسبانية يؤكد لنا صلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشتقت منه . ولندكر كذلك ان التراث القصصى القديم الافريقى واللاتينى كان قد تسى اكثره خلال العصور الوسطى ، بل ان أكثر ما عرف منه انما كان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوربية خلال الأندلس ايضا .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اسبانيا ورافقه منذ أوائل القرن الثانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمة مجموعات قصصية عربية الى الاسبانية واللاتينية . اما أول ما يمكن ان يعتبر انتاجاً قصصياً أصيلاً بالاسبانية - وهو فى الوقت نفسه أول انتاج قصصى اوربى على الاطلاق - فهو كتابان للأمير **خوان مانويل** Juan Manuel (عاش بين سنتى ١٢٨٢ -

(٤) انظر مقدمة كتاب **امريكو كاسترو** : حقيقة اسبانيا التاريخية .

**Américo Castro**: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضاً لهذه النظرية فى كتاب **لويس البرتو سانتشيث** : تطور ومضمون الروايات فى أمريكا الناطقة بالاسبانية **Luis Alberto Sanchez**: Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) فى كتابه : تأملات حول رواية دون كىخوته

**José Ortega y Gasset**: Meditaciones del Quijote.

( ١٣٤٨ ) تكاد قصصهما تكون مأخوذة كلها من قصص كليلة ودمنة أو مما ترسب في أخيلة الأسبان المسيحيين من تراث الأندلس الأسلافي أو من مصادر أخرى عربية شرقية .

وأول ما ألف في القارة الأوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب « ديكاميون » ( الليالي العشر ) لـ **لو كاتشسوا** الإيطالي ( ١٣١٣ - ١٣٧٥ ) ، وهو يتفق مع المجموعة الأسبانية في تأثرهما العميق بالقصص العربية سواء في الشكل العام أو في تفاصيل كثير من الحكايات .

وإذا كان مولد الفن القصصي الأسباني ( ومعه الأوربي ) يدين بالكثير للقصص العربي ، فإن هذه المؤثرات العربية لم تزل تبشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصي الأسباني حتى وصوله إلى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبي للأدب الأسباني الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من أهم التيارات العربية التي أسهمت في انضاج الرواية الأسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

**الأول** قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الإسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقبة ، واشتد شغف الناس في إسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر ، وادى هذا إلى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها في رواية **سيرفانتيس** الخالدة « دون كيخوته » التي كان محورها الرئيسي التهكم اللاذع بكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

**والثاني** هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكاراً شرقياً ظهر على أيدي **ابن دريد** و**الهمداني** و**الحريزي** . وانتقلت المقامات إلى الأندلس منذ ظهورها ونسج أدباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك في أنه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في إسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعني به ما اصطلاح على تسميته بالرواية البيكارسكية *Novela picaresca* ( أي قصص الشطارة والسطار ) وبطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة إذ هو شاطر محتال يعيش في بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . و يلتقى في هذا النوع من القصص - كما في المقامة أيضاً - اتجاه من السخرية بالجمع بنزعة وعظمية خلقية مسرفة في التشاؤم .

ويتوج فن الرواية الأسبانية أخيراً بذلك العمل الفني الذي يعد إحدى القمم الأدبية العليا في تاريخ الأدب الإنساني كله ، وهو « **دون كيخوتي دي لا مانشا** » لسيرفانتيس ( ١٥٤٧ - ١٦١٠ ) وفيه يلتقي الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر إلى حد ما من كتب الفروسية وإن كان يتضمن أبلغ السخرية منها ، وفيه في الوقت نفسه عناصر كثيرة من أدب الرواية البيكارسكية وإن لم ينخرط في شكلها تماماً .

والحقيقة أن الأدب الروائي الأسباني خلال العصر الذهبي يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فإن هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم ( الموريثيين ) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها إسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير أننا لا نكاد نقترّب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفورة الكبيرة التي هيأت لإسبانيا مكان الصدارة في القارة الأوروبية في مختلف ميادين الحياة أخذت تتجه إلى الخمود . وكأنه

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة فى البلاد على ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدءاً فى ذلك ، إذ يلحقه التخلف العام الذى يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . وإذا كان هذا القرن يُعتبر عصر نهضة جديدة دافقة فى أوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة إلى مصادر الثقافة الكلاسيكية فإنه كان يمثل فى اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة . لقد انتقل محور الثقافة الأوروبية إلى فرنسا وأصبحت سنة العصر هى إحياء الآداب الكلاسيكية والأعراض عن إنتاج اسبانيا الأدبى الموروث عن العصر السابق وتقليد كل ما يجرى إلى البلاد مما وراء جبال الپيرينيه . وفى مثل هذا الجو تراجع الأدب الروائى والمسرحى فى اسبانيا وإن كان قد رافق ذلك شيء من الازدهار فى النشاط النقدى وفى الجمع الانسيكلوبيدى .



### الفن الروائى الاسباني فى القرن التاسع عشر : الرومانسية :

ظل هذا الركود الأدبى فى اسبانيا هو الطابع المميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقبلة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها أن تترك فى حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحرب التحرير المريرة التى خاضها الشعب لكى يتخلص من وصمة تحول بلاده إلى إحدى « الولايات » التى كانت تتألف منها امبراطورية بونابرت الأوربية . وإذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات أن تسترد استقلالها فإن حيوية الشعب كانت قد نضجت بعد أن انهكتها تلك الجهود . وما لبثت اسبانيا أن اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، إذ انقسم الشعب بين فريقين : المحافظين من أتباع الملكية المطلقة والأحرار الذين كانوا يودون لبلادهم أن تسير التطور الأوروبى الديمقراطي . وفى نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنشقة من الثورة الفرنسية تعمل عملها فى البلاد التى كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا فى أمريكا اللاتينية ، فنشبت الثورات هناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التى ثبت فشل حكوماتها وعجز ساستها . ولم ينقض الثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب أمريكا اللاتينية فى التحرر والاستقلال بعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما فى الأدب والفن فقد كانت أوروبا تشهد تحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التى سادت القرن الثامن عشر إلى مذهب جديد هو الرومانسية أو الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعنى ثورة الفرد على المجتمع ، وثورة التفكير الحر على القيم الثابتة المستقرة التى كان يمثلها رجال الكنيسة ، وثورة الشخصية المحررة على الأدب المتزعم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الأدباء إزاء التقنيات والتعقيدات الكلاسيكية التى أرادت أن تخضع الأدب لقوالب صارمة جامدة هو الميل إلى الفوضوية وتأكيد حرية الفنان فى أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاق المذهب الجديد فى أوروبا كلها . ولم يبق لاسبانيا بمعزل عن هذا التيار الجديد وإن كان قد وصل إليها متأخراً بعض الشيء ، ثم أنه لم ينبع أساساً من أرضها ، بل قدم عليها وأخذ من الخارج ، ولا سيما من ألمانيا وإنجلترا . والطريف أن الرومانسيين الأوربيين هم الذين تنبهوا إلى القيم الكامنة فى تراث اسبانيا الأدبى خلال العصور الوسطى فى الوقت الذى كان الكلاسيكيون الأسبان مصرين فيه على الأعراض عن هذا التراث ، حتى أنه يُرد إلى أولئك فضل توجيه نظر الأسبان إلى ماضيهم ودعوتهم إلى الإقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فإن الرومانسية لم تنتصر فى اسبانيا بسهولة ولا تقدر لها انتشار سريع

ونلاحظ كذلك أنها لم تستطع أن تقدم في ميدان الفن القصصى ما قدمته في ميدان الشعر الخالص أو المسرح من قيم إيجابية . فليس لدينا من الإنتاج الروائى المنتمى للمذهب الرومانسى الا مجموعة من الروايات التاريخية الاسطورية التى ألفها **مانويل فرنانديث جونزالث** Manuel Fernandez Gonzalez ( ١٨٢١ - ١٨٨٨ ) واستمدتها من التاريخ الاسبانى والأندلسى فى العصور الوسطى .

وكل ما تفرغ من المذهب الجديد مما له بعض القيمة فى ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الادباء الى تصوير العادات والتقاليد والأجواء ذات الطابع المحلى ، وذلك لان الرومانسية فى ثورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم أدبهم من ذلك التراث الاغريقى واللاتينى الذى يُعدّ به العهد انما كانت تريد أن تؤكد ذاتية الأديب وشخصيته المستقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحمل فى ثناياها بذور المذهب الواقعى الذى قدر له أن يمضى مبداً ربط الأديب بحياته وبيئته الى منتهاه . وهكذا رأينا كيف تؤدى الرومانسية فى اسبانيا فى اخريات أيامه الى ظهور جيل من الكتاب انتجوا لنا أدباً غايته تصوير المشاهد البارزة من حياة مجتمعاتهم والالاحاح على ما تتميز بها من عادات وتقاليد (Literatura costumbrista) على نحو أشبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تنافر الألوان المتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل فى باب الأدب القصصى بمعنى الكلمة ، وإنما هو أشبه بلوحات حية لعدد كبير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهى اذن تمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية الى المذهب الجديد الذى كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .



### طلائع الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى الحديث :

إذا كان التحول من الرومانسية الى الواقعية قد تمثل الى حد ما فى هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فان السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر شهدت اشتداد التيار الواقعى الجديد الذى نبع من صميم الاتجاه الرومانسى وأن كان قد أصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على أن هناك كتاباً آخرين - روائيين بمعنى الكلمة - قد بدأ فيهم هذا التحول الواضح من الرومانسية الى الواقعية . ومن أبرز هؤلاء **بيدرو أنتونيو دى الألكسون** Pedro Antonio de Alarcon ( ١٨٣٣ - ١٨٩١ ) . وهو مؤلف بدأ حياته فوضوياً ثورياً متمرداً على الأوضاع الاجتماعية متشككاً فى الكاثوليكية ساخطاً على رجال الكنيسة ، شأنه فى ذلك كشأن معظم الادباء الرومانسيين ، إلا أنه لم يلبث بعد ذلك أن تحول الى النقيض فإذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعى المتعصب . ويظهر هذا التحول فى روايته الكبرى « الفضيحة El escandalo » ( سنة ١٨٧٥ ) التى تكاد تتمثل فى بطلها أزمة المؤلف النفسية والدينية ، فهى قصة عابث مستهتر يستخف بكل القيم الدينية والاجتماعية ويخوض مغامرات نسائية

( ٦ ) من الرومانسية فى الأدب الاسبانى عامة انظر كتاب **جيرمو دياز بلاخا** : مدخل الى دراسة الرومانسية فى اسبانيا Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.

وكذلك كتاب **اليسون بيرز** : تاريخ الحركة الرومانسية فى اسبانيا

Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالي فيها بمن أغوى من فتيات ، ولكنه بعد ذلك يتعرض لازمة ضمير تعذيبه وتقض مضجعه حتى ينشئ أخيراً الى استعادة السكينة والایمان بفضل قسيس هو الذى يرده الى طريق التدبیر الصوفى . والرواية تكاد تكون مزيجاً له دلالاته من المذهبين القديم والجديد ، فهى رومانسية الطابع فى الأحداث والوقائع ، الا انها واقعية فى تصوير الاشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق فى كونه نموذجاً لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبى **خوان فاليرا** Juan Valera ( ١٨٢٤ - ١٩٠٥ ) ، فقد بدأ حياته الادبية شاعراً رومانسياً (٨) ، بل انه كان ممن عارضوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصى كما يبدو من مجموعة مقالاته له هاجم فيها نظريات الروائى الفرنسى **اميل زولا** زعيم المذهب الطبيعى ( الذى سار بالواقعية الى منتهى درجاتها ) (٩) . غير انه فى اتجاهه القصصى لم يسلم من نفوذ الواقعية التى كان يضيق بها ذرعاً فى أول حياته . وترى ذلك فى روايته « **بيبتيخيمينث** » Pepita Jimenez « ( ١٨٧٥ ) التى تصور لنا أزمة نفسية شبيهة بتلك التى اقتحمت حياة البطل فى رواية **الاركون** ، غير ان الحل هنا كان على عكس ما رأيناه فى رواية « **الفضيحة** » : اذ البطل هنا رجل متدين يعيل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط فى السلوك الكنسى ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الاغراء ، فلا يلبث ان يستسلم للحب الدنيوى البشرى . ونلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **فاليرا** غلبة الطابع الواقعى على نحو اوضح مما رأيناه عند **الاركون** ، ولكن فى واقعيته مع ذلك اتجاهها الى التسامى بالحقيقة وتجميلها واستسباغ شئ من المثالية عليها لا تصوير الاشياء كما هى عليه فى الواقع . فهو من هذه الناحية يعثل أيضاً ضرباً من الانتقال التدريجى الى الواقعية .

ونحن نرى فى هذا التطور الذى وافق الربع الاخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الاسبان بالفن القصصى بعد ان ظلت اسبانيا متخلفة فى هذا الميدان قرنين من الزمان ، اى منذ أواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود اسبانيا شيئاً فشيئاً الى ازدهار قصصى يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز فى ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق ان هذا الاتجاه الواقعى اتما كان ثمرة فى اوربا كلها لذلك التطور الهائل الذى شهدته خلال القرن الماضى ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التى قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركزت أثرها العميق على الفن وتطورت بالاذواق تطوراً محسوساً . واذا كانت الرومانسية قد قامت على تعجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من اصراف وتقاليد فان التقدم العلمى وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد اديا الى ظهور مذهب فكري جديد يصطنع العلم ويحاول اخضاع كل

(٧) عن الاركون انظر كتاب **انغل بالوبينا** برات : تاريخ الادب الاسبانى

Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura española, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من ابرز ما يذكره **لالميرا** من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة كتاب **المستشرق الالاتى فون شاك** عن « الشعر والفن العربيين فى الأندلس وصقلية »

Juan Valera: Poesía y arte de los arabes en España y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جميع **فاليرا** هذه المقالات التى نشرها فى تواريخ سابقين كتاب بعنوان « **مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية** » Juan Valera; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة أو التي كان الناس يظنونها كفييلة بضبط كل شيء حتى الآذواق والحاساسيات وتمترات الإبداع الفني والأدبي . ونعني بهذا المذهب الفلسفة الوضعية التي حمل لواءه **أوجست كومت** . وانعكست هذه الفلسفة على ميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تعيده بفردية الفنان وبموهبه المتميزة التي تهيه القدرة على الإبداع قد انتهى في ميدان النقد الم الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بييف** ( ١٨٠٤ - ١٨٦٩ ) ، على أن غلبة الفلسفة الوضعية قد اددت الى ظهور تيار نقدي جديد يحاول اخضاع الظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحدده البيئة والجنس والزمان ، وتجسم هذا المذهب الجديد في أحد تلاميذ سانت بييف : **ايبوليت تير Hippolyte Taine** . ( ١٨٢٨ - ١٨٩٣ ) . والتقى التيار الجديد باتجاه أدبي كان أشبه به يكون بمحاولة لتطبيق نظريات تين على الفن الروائي ، أي أن تكون الكتابة القصصية تسجيل « علمياً » دقيقاً لذلك التأثير « الجبري » الذي ينبغي لعوامل البيئة والوراثة أن تبشره علم السلوك البشري . ومعنى هذا أن الكاتب يجب أن يلتزم أقصى قدر من الواقعية في اختيا شخصيات روايته أو قصته وفي تسيير الأحداث وإجراء الحوار بحيث تكون الرواية أو الاقصوص صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس . ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذي اصطلح على تسميته بـ « المذهب الطبيعي » . وكان أشهر أعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبر Gustave Flaubert** ( ١٨٢١ - ١٨٨٠ ) و **اميل زولا** mile Zola ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) وفي ميدان الاقصوصة **جى دي موباسان** Guy de Maupassant . ( ١٨٥٠ - ١٨٩٣ ) ( ١٠ ) .



### الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

#### بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العام الذي شمل القارة الادبية كلها ، فضلاً عن ار الواقعية كانت هي أكثر المذاهب نشأاً مع المزاج الاسباني ، وهكذا نرى كيف يتجسد الانبعا الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر في كاتبين جمعت بينهما - فضلاً عن هذا الاتفاق في المذهب الأدبي - صداقة وطيدة على الرغم من الاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدنيية .

أما الأول فهو **خوسيه ماري دي بيريدا** José Maria de Pereda ( ١٨٣٣ - ١٩٠٦ ) من احصى قرى مدينة سانتاندير ، تلك المدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنطيري ، وكان من أسرة غنية أرستقراطية ، فأتاح له مركزه الاجتماعي وغنا التوفر على الأدب ، وبدأ بالكتابة في الصحف وبتأليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك الى الفن القصصي ، فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصي مما يندرج تحت ذلك اللون الذي سمي بأدب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئته الصغرى في سانتاندير وإقليمها . ومن هنا أخذ

( ١٠ ) عن المذهب الطبيعي في الفن الروائي الأوروبي والفرنسي انظر كتاب تيرنل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجي لوكاس « دراسات حول الواقعية الادبية » .

v. Tünnell: The Art of French Fiction, 1959.

Gyorgy Lukacs: Studies in European Realism, 1950.

بمعالج موضوعات يبيته فى روايات فتح بها باب الواقعية المسرفة فى التقصى وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسيون . ولم ير بيريدا بأساً فى أن يجرى حوار رواياته باللهجة التى كان يتكلم بها أولئك الجيليون السانتانديريون. وكان هذا فى حد ذاته من مظاهر التجديد فى أيامه ، إذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة اتيقة متكلفة الفصاحة . ومن أبرز انتاج بيريدا القصصى مما سلك فيه هذا المسلك رواياته « طعم الأرض El sabor de la tierra » ( ١٨٨١ ) حيث نرى وصفاً رائعاً صادقاً لسانتاندير واهله وأعادتهم وتقاليدهم وطبايعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » ( ١٨٩٤ ) حيث نرى كيف تكون طبيعة الساحل والبحر الكنتبرى هى بطل الرواية الحقيقى ، أما الشخصيات والأحداث فليست إلا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بدىلاً ، فاستغرق وصفه وتصويره له كل طاقته القصصية ، ولكنه مع ذلك أجرى بعض رواياته فى مدريد مثل « الناس الطبيعيون Los Hombres de pro » ( ١٨٧٢ ) حيث يقص علينا تجاربه فى ميدان الصراع السياسى المحتدم آنذاك بين المحافظين والأحرار ، ويرسم لنا صورة كارىكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الأحرار وحيلهم الانتخابية من أجل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد فى أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا - على عكس حديثه عن بلده سانتاندير - مباءة لكل ألوان الفساد السياسى والانحلال الخافى . ومثل ذلك نراه فى روايته الأخرى Don Gonzalo Gonzalez التي أفصح فيها عن عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونزالو » صاحب الآراء « التحررة » مجمعة لكل رذيلة وفتنة .

والحقيقة أن بيريدا كان على الرغم من مقدرته القصصية وعلى النقيض من صاحبه جالدوس رجلاً محلى الطابع محدود الأفق ضيق النظرة ، وقد جعل منه فى خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا بيئته الصغرى فى ألوان حية بدعية ، حتى أن رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الأول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقى عليها بعض الجدة ، والا فإن ما فى رواياته من أحداث لا تكاد تعنى قارئ اليوم ، فهى غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وإنما الرائع حقاً فيها هو تصويره لمسرح الأحداث والنماذج التى تتحرك عليه (١١) .

أما الكاتب الواقعى الذى ملأ اسمه واثناجه القصصى العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقرب من نصف قرن فهو بغير شك **بنيتو بيريث جالدوس Benito Pérez Galdos** ( ١٨٤٣ - ١٩٢٠ ) . وهو حقاً يعتبر فى الطبقة الأولى من الروائيين الأوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل فى اسبانيا ما مثله فلوير وزولا فى فرنسا ، ودستوفسكى وتولستوى فى روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً أدبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من أقبال الجماهير حظ عظيم .

ولد جالدوس فى لاس بالماص ( فى إحدى جزر كنارياس أو الجزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها ) وتلقى تعليمه الأول فى مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

( ١١ ) نشرت اعمال بيريدا الكاملة فى دار نشر اجيلارد سنة ١٩٣٢ :

José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.

وانظر عنه باليونان برات ، تاريخ الأدب الاسبانى ٣/١٢ - ٣١٨ .

نجد لبنيته الأولى أى أثر فى أدبه ، فهو يُعتبر مديداً خالصاً . أما أخذه العلم فى طفولته فى مدرسة أنجليزيه فربما كان له أثر فى تلك النزعة المتحررة البعيدة عن التزمّت الكاثوليكي مما ستراه بعد ذلك شائعاً فى كل آثاره الأدبية .

وقد بدأ جالدوس إنتاجه الأدبى برواية تحمل عنوان « النافورة الذهبية - La Fontana de oro » ( ١٨٧٠ ) ، وهى رواية كانت لا تزال تغلب عليها الألوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعد ذلك أن يشرع فى نشر سلسلة رواياته التاريخية التى تحمل عنوان « الأحداث القومية Los episodios nacionales » منذ سنة ١٨٧٣ . وقد أودع المؤلف فى هذه المجموعة التى تضم ستة وأربعين مجلداً تاريخياً قصصياً كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من موقعة الطرف الأغر حتى أيامه . وتتجلى هنا مقدرة جالدوس القصصية ... مقدرة فائقة على الإرتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التى تمثل كل النماذج البشرية فى مدريد من حكامها وأمرائها ورؤساء وزاراتها إلى شحاذيها وقواديبها وبغاياها . وهو من هذه الناحية أشبه بلوي دي فيجا علم المسرح الاسبانى خلال العصر الذهبى ، فهو قصصى « جماهيرى » بمعنى أنه يكتب للجمهور العريض ، يحاول أن يقدم إليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر على اجتذاب القارئ إليه دائماً . وكان يعمل على ابتداء ما يكتب مبادئه الإيدولوجية فى الأخاء والمساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافاً جذرياً عن صديقه بيردا ، فيبينهما هذا الأخير محافظ رجعى يمثل الكاثوليكية التزمّية المتعصبة إذا بجالدوس يصاح نمودجاً للعصرى المتفتح المتحرر الذى يتصبّق بسلطان الكنيسة وإن كان للروح الدينية فى أدبه مكان ، غير أن الدين عنده ينبغى أن يكون مثلاً سامياً للأخاء البشرى والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكاتبين فى العقيدة السياسية وفى النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤسلى المذهب الواقعى فى اسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس فى إقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ، وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبى حافلاً بالأماسى والمعثرات ومظاهر الفشل ، مما يجعلنا على أن نعتبر جالدوس الى حد ما من المهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو فى تصويره الروائى للتاريخ يلج على عيوب المجتمع الاسبانى وأخطاء ساسته . كل ذلك فى أسلوب قصصى ممتع جعل من « الأحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية فى القرن التاسع عشر ، فنحن نجو فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالِم البارزة فى تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفالقة فى تحريك الجماهير التى تؤدى دورها فيه والإحاطة بكل التفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى أو الطبقات الدنيا للشعب . كل هذا يجعل من جالدوس واحداً من أعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو بقاى من هذه الناحية بالروائى الاسكتلندى والتر سكوت ، وإن كان أكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحى المعاصر له القريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان أكثر من مجرد روائى اتخذ التاريخ مادة لغنه القصصى ، إذ أن له إنتاجاً

( ١٢ ) تقع « الأحداث القومية » لجالدوس فى ٤٦ مجلداً ، وقد بدأ نشر السلسلة الأولى منها فى سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والأخيرة فى ١٩١٢ ، وهى تتناول كل أحداث التاريخ خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التى كتبها الناقد والمؤرخ الأدبى فيديريكو ساينث دي روبلس Federico Sainz de Robles لجموعة أعمال جالدوس الكاملة و « الأحداث القومية » تحتل منها المجلدات الثلاثة الأولى .

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.



ضخماً من الروايات الأخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من أكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالشاعر الدينية . وكان جالدوس ينفذ نظريته قد أدرك أن جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الأوروبية ومن عثراتها المتتابعة خلال القرن التاسع عشر إنما يرجع الى العيوب الكامنة في الكاثوليكية الإسبانية ، وأهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد ألح على معالجة هذه المسألة في عديد من الروايات من أهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفنكا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الأديان وما يمكن أن يجنيه ذلك على المجتمعات إذا نظر اليه من زاوية التعصب الأعمى . والرواية الأخيرة « السيدة برفنكا » وترجمة الاسم « الكاملة » يطلعه جالدوس في سخرية مريرة على هذه المرأة التي تمثل طرازاً نراه في المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذي يظن نفسه الإنسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانتة حكماً على المجتمع والناس مع أنه كتلة مصمتة من الشرور الذائل . وفي خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطيئة وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذي تكمن تحت مسوحة الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والخبث الدفين .

وهناك جانب ضخم من روايات جالدوس لم يعد المؤلف فيه الى بسط رأى أو فكرة مثل الروايات السابقة ، وإنما أراد بها أن يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات إما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية أو حول أزمة عاطفية تحمل في طياتها شحنة مأساوية جديرة بأن تعالج بشكل مسرحي ، إذ أن شخصيات هذه الروايات بما في نفسياتها من عقد وما في حياتها من أزمات كانت أصلح ما تكون للتعبير المسرحي الدرامي ، مما حمل جالدوس نفسه أو بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها في صور مسرحيات بعد إجراء ما يتطلبه ذلك من التعديل على شكلها الروائي . ومن هذه الروايات « ماريانيل Mariana » ( ١٨٧٨ ) ، وهي فتاة قبيحة فقيرة تحب فتى أعمى وتستباغ في خدمته ومعونته في إخلاص ووفاء ، ويبادلها الأعمى الحب ، ويتصور فيها الى جانب الكمال الخلقى والروحي جمالاً منقطع النظير ، وتعيته هي في براءة على تأكيد هذه الصورة التي رسمها في خياله لها . ولكن الفتى الأعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفتاة الحقيقية وصورتها المتخيلة مؤدياً الى وقوع ما لا بد منه : المرأة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانيل منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح أحداثها في مدريد ، فنور لنا عاصمة اسبانيا في أيامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل في حيوية التسجيل وروعة الألوان عن صورة باريس كما تنعكس في روايات **بلزال** . وتعتبر « فورتوناتا وخاليتنا Fortunatay Jacinta » ( ١٨٨٦ - ١٨٨٧ ) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التي لا تقل في طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوي ، تدور حول حياة شباب ميسور متزوج وعشيقته له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف مبعوث حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقاته بها . وهذه الشخصيات الأربع هي محور الأحداث ، ولا سيما المراتين اللتين كان اسمهما عنوان الرواية ، ولو أن الإطار العام وهو مجتمع مدريد الذي يعيش فيه أبطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل أهمية عن العالم النفسي للأبطال الفتى بالمواطف والأهواء المتضاربة .

وفي روايتي « نازارين Nazarin » ( ١٨٩٥ ) و « رحمة Misericordia » ( ١٨٩٧ ) يقدم لنا جالدوس صورة أخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا في مدريد والوسط البائس الذي تتحرك فيه نماذج بشرية للتعايسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفي المجموعة التي تتألف من أربع روايات والتي جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا Torquemada » ( ١٨٨٥ - ١٨٨٩ ) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسى الدقيق لمثل هذا النمط الانسانى مع التصوير الصادق لمجتمعهم وبيئته بعيداً عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد آرثر أوين Arthur Owen في الكلام عن هذه الشخصية التي أبدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذي صورده لنا جالدوس يستحق ان يوضع في طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق عنهم الخيال الادبى في التراث القصصى الانسانى كله . نحن نرى في توركيمادا البخل والشره المسعور الى المال كما نراه في كثير من اضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ هولير من آراباجون ، ولم يجعل منه وحشاً كما فعل بلزاك بالاب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشرى يستحق ايضاً منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو أكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه ... بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب ايضاً طريقاً الى قلبه اليابس . لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » ( ١٣ ) .

ويطول بنا الحديث لو اردنا استعراض اعمال جالدوس اعظم قصاصى اسبانيا في مستهل القرن العشرين والاديب الذى عادت به اسبانيا لاحتلال مكان مرموق في الادب الروائى العالمى . ولو اردنا ان نحكم عليه حكماً قريباً من الانصاف فعلينا ان نقدر انتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من اولئك العباقرة ذوى الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما في هذا الطراز من الادباء من وجوه امتياز ومآخذ نقص . ولهذا فان اعماله شديدة التفاوت منها ما هو قم ادبية بالغة العلو ، ومنها المتوسط الجودة ، ومنها ما هو دون ذلك . ادب جالدوس اشبه بالغابة الكثيفة التشابكة الاشجار والافغان : كثيراً ما يلتقى المرفهات بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكى الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيراً من الاشباب التي تعبر بها العين عبوراً سريعاً . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو اسلوبه ، فهو في كثير من الأحيان مفسول ليس فيه توهج ولا تائق ، بل يبدو عليه طابع السرعة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير ان ذلك لا ينقص من قيمة انتاجه ، فهو في النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتذل عادى في الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهيبة لان تنطوى على أنبل المشاعر الانسانية واسماها . ان هذا العالم الذى قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت انماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الادب الاسباني القصصى في عصره ، وأعظم ما استلهم به هذا الادب حياة قرنه العشرين ( ١٤ ) .



Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924.

( ١٣ )

( ١٤ ) الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية أو بغيرها من اللغات الأوروبية أكثر من ان تعد ، ولهذا فسنكتفي بالإشارة الى أهمها :

J. Casalduers: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Río: Estudios galdosianos, Zaragoza, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff: The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

وانظر الفصل الذى كتبه عنه باليونانية برات في تاريخ الادب الاسباني ١٩٩٢/٣ - ٣٤٠ .

**استمرار المذهب الطبيعى فى اسبانيا :****اميليا باردو باثان :**

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى فى اواخر القرن الماضى . وقد رأينا لذلك اثره عميقاً فى معاصريه ولاحقيه ، اذ قتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى اعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص . ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وان كانت شخصيته الطاغية وشعبيته الكبيرة قد اخبرتهم الى الصف الثانى بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « اميليا دى باردو باثان Emilia de Pardo Bazan » ( ١٨٥١ - ١٩٢١ ) .

ولدت هذه الادبية فى مدينة « لاكورونا » التى تقع فى اقصى شمال غربى اسبانيا فى اقليم جليقية ، وكانت من اسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشيء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحسب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت فى مستهل شبابها الى الادب الرومانسى ولا سيما كتب فيكتور هوغو ، ولكن سرعان ما استأثرت باهتمامها وفضلها ادب المذهب الطبيعى الفرنسى فى الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها فى الفن والادب فى مجموعة مقالاتها التى نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Question palpitante » ( ١٨٨٣ ) ، وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد فى اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين فى معالجة المشكلات الاجتماعية . وقد دافعت اميليا دفاعاً حاراً عن هذا المذهب ، ولو انها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يبيئها للأخذ بالمذهب الطبيعى على علته ، فأرادت ان توفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدى ، مستهدية فى ذلك بشخصية الأب فيجو Feijoo ( ١٦٧٦ - ١٧٦٤ ) الذى لم يمنعه مركزه الكنسى بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الأخذ بكل جديد من تيارات الفكر الاوروبى فى عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميمة : مزاجاً - ليس الأول من نوعه - من التقليدية التى لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجى فى آن واحد . ويكفى أن نذكر أنها كانت أول من نبه الأذهان فى اسبانيا الى قيمة الفن القصصى الرومى ومدى تأثيره بالثورة ، اذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية فى روسيا . « La revolucion y la novela en Rusia. »

وقد حاولت باردو باثان أن تطبق آراءها الأدبية والنقدية على انتاجها القصصى ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت فى بعضها الى غاية من الانقائ . ومن أهمها رواية « بيوت اويوا Las Pazos de Ulloa » ( ١٨٨٦ ) التى تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التى سجلت اسمها فى عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات اخاذة للريف الجليقى بارضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها اثناء ذلك تعرض علينا عدداً كبيراً من الشخصيات النمطية التى تملأ هذا الريف وما يختلج فى نفوسهم من فرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات واوهام . كل ذلك فى اسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلاً يكاد يكون فوتوغرافياً . وهى فى خلال رواياتها تبدي اهتماماً كبيراً بتشخيص الأمراض الاجتماعية

في تلك البيئة الريفية ، إذ أنها - وإن كانت تنطوي على حب عميق لها - لا تغمض عينها عما فيها من شرور (١٥) .



### تراجع المذهب الطبيعي وانحصاره :

#### بلاسكو إيبانيث ، بالايو بالديس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائي في مطلع القرن العشرين ، وكان في اسبانيا ممثلاً لتأصل الواقعية الطبيعية على النحو الذي مثله زولا في فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلداً تابعاً ، بل إننا نرى فيه نبضاً من الإسبانية الأصيلة ، وإذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فاتهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فإنه يمكن لنا أن نقول أن المذهب الطبيعي في اسبانيا لم يستطع أن يعرض قدماً إلى الأمام من بعده . فكان جل هم من تولوه الاهتمام ببيئتهم المحلية المحدودة . صحيح أنه كان من بينهم من خلقوا لنا من هذه البيئات ومن أنماطها الإنسانية أعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائي على أيديهم كان يتحول من هذه الإنسانية العالمية التي رايناها في أدب جالدوس إلى الإقليمية الضيقة التي ولدت الواقعية في أحضانها ثم عادت إليها مرة أخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه في اميليا باردو بانان التي كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية ( جليقية ) ، وفي هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعي وبدء انحصاره وإن كان علينا أن نعترف بشخصية باردو بانان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعي على طول عدة أجيال من الروائيين ، بل يمكن القول أن هذا الاتجاه لم يخف حتى الآن نهائياً من الفن القصصي الأسباني وإن كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت إلى جواره اتجاهات جديدة تساهم في تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين أبرز من واصلوا الاتجاه الطبيعي في الجيل التالي لجالدوس وباردو بانان الروائي البلنسي فيثنتي بلاسكو إيبانيث Vicente Blasco Ibanez ( ١٨٦٧ - ١٩٢٨ ) .

ولد بلاسكو إيبانيث في بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه في رحاب حدائقها الفناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفي أنباء جوها الدافئ الرفيق ومروجها المشمسة التي لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس في تحويل هذه المنطقة إلى جنة من جنات الأرض . وبدأ إيبانيث بدراسة القانون ولكنسه انتقل إلى العمل في الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسي وميوله الجمهورية إلى مفادته وطنه في ١٨٩٠ ، ولم يكد

( ١٥ ) نشرت مجموعة أعمال اميليا باردو بانان الكاملة في مجلدين ، دار نشر اجيلار سنة ١٩٤٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, Illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista española : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطر دصادمه بالسلطات الحاكمة بسبب آرائه السياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى فى سنة ١٩٠٩ ، فذهب الى امريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربية وبلاد الشرق الاوسط ومنهم مصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذى قدر لرواياته قد مكّنه من ان يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفى بلاسكو ايبانيث يتمثل لنا الروائى المقتدر ، ولكن اقتداره لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التى يعرفها والجو الذى يتنفسه ( وهو فى هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المطلة على ساطىء البحر المتوسط ) ، فاذا خرج عن جوهه - وكثيراً ما كان يفعل - بدت تفرات الضعف فيه وغلبت عليه السطحية والتسرّع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقها ووصف حياة مزارعيها وبحارتيها وصياديها . ومن امثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca » ( ١٨٩٨ ) ، و « بين اشجار البرتقال Entre naranjos » ( ١٩٠٠ ) و « وقصب وطين Canas y barro » ( ١٩٠٢ ) ، حيث نرى ذلك التصوير الحى الدقيق لريف بلنسية وحياة اهلها . واولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقاً من اروع الاعمال القصصية ، وفيها نرى كيف يتلاحم الوصف الشعرى لمروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها ( التى لا تزال تحمل اسمها العربى : La Albufera ) باحداث الرواية التى لا تزال فى تصاعد مستمر حتى تنتهى بالمأساة التى لا نرى منها مفرأ .

ولايابانيث روايات حاول فيها ان يخرج عن نطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مشمل رواية « الكاتدرائية La catedral » ( ١٩٠٣ ) التى جعل احداثها تدور فى طليطلة وعلى مشهد من كنيسيتها العظمى ذات الطراز القوطى ، و « القبو La bodega » ( ١٩٠٥ ) التى تقع احداثها فى شريش وبين معاصر خمورها المشهورة و « دماء ورمال Sangre y arena » ( ١٩٠٨ ) التى تصور حياة احد مصارعى الثيران . ولكن هذه الروايات التى لم يكن بلاسكو ايبانيث قادراً على تمثيل اجوائها وتعرف دخالها كشفت عن سطحيته ومعالجته لقصصه فى سرعة وبُعدٍ عن الدراسة العميقة الفاحصة . وفى هذا المظهر نرى كيف يتعد ايبانيث عن منهج الطبيعيين فى دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمى » دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس فى تصويره لأجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، اذ كان كثيراً ما يعايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو باثان أيضاً ، فهى تعترف بأنها دأبت يومياً على زيارة مصنع للسجائر بقرى « لاورونيا » خلال مدة طويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعاملات فيه حينما شرعت فى كتابة رواية تصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على معاناة تلك التجارب . فخانته ثقته فى صدق حدسه ، وأتى كثير من تصويره سطحيّاً يكشف عن الجهل بحقيقة ما يكتب عنه . نرى ذلك فى رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تدل على انه يجهل أبسط ما يجب ان يعرفه المثقف العادى عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، واشد نكراً من ذلك ما نراه فى رواية « دماء ورمال » التى لقيت نجاحاً عالياً منقطع النظير والتى شهدناها على شاشة السينما وقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الاخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعة الثيران ما يستغرب من مؤلف اسباني وما يدل على ان ايبانيث لم يلتزم أبسط ما تقضى به نزاهة الروائى وأمانته فى تمثيل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعى فى الرواية يسير فى خط منحدر على ايدى الجيل

التالى لجالدوس . ولعل السبب فى ذلك هو ان المذهب الطبيعى سواء فى فرنسا او اسبانيا انما ولد فى احضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيوه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون ان يكتبوا روايات « جماهيرية » . . . موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير انه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتملق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته، ولكنه فى الوقت نفسه هو موطن الضعف الاكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب ان يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلعب كثيرا فى خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثوريا » « منحرر التفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعا عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثورته » كانت فى كثير من الاحيان « تملقا ديماجوجيا رخيصا لخزوانة الكبرياء الوطنية التى تمتلج دائما فى روح الاسباني » على حد تعبير صائب للقصى الأمريكى **جسون دوس پاسسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة طريفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزى **ه. ج. ويلز** H.G. Wells ( ١٨٦٦ - ١٩٤٦ ) فيقول ان الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذى كان لا يكاد يلمس شيئا بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكتائين الاسباني والانجليزى ضرياً من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعاً حتى يصبح مطروقا مبتذلاً (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصديق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغاً فيها .

ويبدو لنا هذا التملق الرخيص لاهواء الجماهير وغرائزها فى ميل بلاسكو ايبانيث الى الأدب المكتشف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الغرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شيء شائع فى معظم رواياته وان كان قد تجاوز الحد فى روايات مثل « سونيكما الغائبة Sonnicma la cortesana » التى حاول ان يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم فى أيام الصراع بين القرطاجيين والرومان ، او رواية « تحت أقدام فينوسوس A los pies de Venus » ، وهى رواية « تاريخية » اخرى اراد ان يصور بها حياة البابا العريد اليخاندرو ( اليكساندر ) بورجيا . والحقيقة هى ان ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعينه على كتابة روايات تاريخية حقّة كانت تتطلب من الكاتب جهداً معبئاً من الاستقصاء والتحرى .

على انه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكو ايبانيث كان على علاته روائياً قادراً على الوصول الى قمة الإبداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التى تدور فى بيئته البلنسية تعتبر من غرر ما انتجته المذهب الطبيعى فى اسبانيا ، وفيها تلقى روعة اوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من اكبر اعلام الفن الروائى فى اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

( ١٦ ) انظر كتاب جون دوس پاسوس : « روينثانيث يعود الى الطريق » ( وروينثانيث هو جواد دون كيجوته المشهور ) : John Dos Passes : Rocinante Vuolue al camins, Madrid, 1930.

الفصل التاسع بعنوان Un midas al revés ( ميداس المعكوس ) .

( ١٧ ) انظر مجموعة أعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . اجيلار فى ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ وانظر كذلك : C. Pitolllet, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vil, Paris, 1921.

J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.

Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenze, 1922.

وانظر كتاب بالويونا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٤٣٦/٣ - ٤٤٢ .

ويدخل الاتجاه الطبيعى فى الرواية الاسبانية بعد بلاسكو ايبانيث فى مرحلة يمكن أن ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا الطور أربعة من الروائيين امتدت ببعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم فى أيامهم حظ كبير من اقبال القراء الا ان ادهم لم يعد له الآن الا قيمة تاريخية .

وأول هؤلاء الروائيين **فيليب تريجو** Felipe Taigo ( ١٨٦٥ - ١٩١٦ ) ، وكان من منطقة بطليوس فى غرب اسبانيا . وهو يمثل الافراط فى استخدام موضوعات الحب الجسدى والصراحة فى معالجتها ، وهو اتجاه رايثاء ايضا عند بلاسكو ايبانيث ، ولكن تريجو جعله شغله الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسم روايات « الفراميات ذات الطابع الجنسى » . والواقع ان هذا لم يمنع كونه روائيا قديرا ، ولكن الخطر فى مثل هذا الاتجاه هو انه سرعان ما تضعيع فيه الحدود الفاصلة بين الادب الروائى والادب المكشوف الذى يقصد الجنس لذاته . ومن الروايات التى تمثل نزعتة تلك « نساء الفردوس Las Evas del paraiso » ( ١٩١٠ ) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين ان يدفعوا عنه تهمة الكتابة عن الموضوعات الجنسية للجنس ذاته ، **فسايث دى روبلس** بشيد بقدرته القصصية ويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسى **بول بورجيه** ( ١٨٥٢ - ١٩٣٥ ) والروائى الايطالى المعاصر **ألبرتو مورافيا** . وعلى كل حال فان ما كان يثير ثائرة الناس فى ادب فيليب تريجو على أيامه لوقورن بكثير مما يكتب اليوم لاصبح يبدو كادب الأطفال سذاجة وبراعة ( ١٨ ) .

والروائى الثانى الذى يتمثل فيه انحسار المذهب الطبيعى ونضوب معينته هو **أرماندو بالايوبالسديس** Armando Palacio Valdes ( ١٨٥٣ - ١٩٢٨ ) ، وكان يقاسم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية ، ولكنه كان يخالف اعلام المذهب الطبيعى فى انه كان يرى ان الروائى لا بد ان يختار نماذج رواياته لامن بين الشخصيات العادية التى تضطرب فى حياة الواقع ، بل تلك التى يلاحظ فيها بعض التميز والخروج على العادى الرتيب ، كما انه كان اقل من رفقاء الطبيعيين تشاؤما فى تقدير الطبيعة البشرية ، فقد كان فيه ميل الى السمو بهذه الطبيعة واضفاء شئ من المثالية عليها ، نرى ذلك فى الرواية التى عالج فيها قسوة حياة صيادى السمك فى المنطقة التى ولد فيها وعرفها حق المعرفة ( منطقة أستوربش فى شمال اسبانيا ) ، ونعنى بها روايته « خوسيه Jose » ( ١٨٨٥ ) وفى روايته « الاخت سان سوليبو La Hermana San Sulpicio » ( ١٨٨٩ ) التى تصور حياة فتاة تدخل ديرا من ادارة الأندلس لتتخرط فى حياة الرهينة ، وهى شابة ذات شخصية مرحة ذافقة الحركة فتحل الدور القائم الحزين الى شغلة متألفة من المرح والرقص والفناء ، ثم تقع للراهبة المبتدلة مغامرة عاطفية فتدرك انها لم تخلق لحياة الدبر ، فتتسحب قبل فوات الأوان لتتزوج الفتى الذى أحبه . ففى هذه الرواية اللطيفة ذات اللون الوردى ( مما جعلها صالحة للسنيما فقدمت على الشاشة مرتين ) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة للازمات النفسى على طريقة جالدوس او باردو باتان ، وانما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف ان يتجنب فيها كل مساس بالقيم الاجتماعية او الدينية البورجوازية ، بل نلمس فيها دفاعا عن تلك القيم واسباغا لشئ من المثالية عليها . والحقيقة ان بالايوبالسديس وان كان قد امتدت به الحياة حتى أدرك الحرب الأهلية الاسبانية فانه كان قد استنفذ طاقته القصصية فى السنوات الاولى من القرن العشرين حينما كان معاصره يضعونه فى مصاف كبار

الروائيين الروسين ، ولم يعد له في سنواته الأخيرة إلا أن يعيش على رصيد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الاتجاه الى التعبد بتلك القيم الاجتماعية والدينية التقليدية الى حد التعصب والهوس في روائى آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التى انتهت الى التحجر ، وهو البرشلونى **ريكاردو ليون** (Ricardo Leon ١٨٧٧ - ١٩٤٣) . وكان شاعراً قصاصاً بدأ في نشر اول انتاجه منذ السنوات الاولى لهذا القرن . وكان يظهر في انتاجه مدى تأثره بالأدب الاسباني القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الانساني المتكامل الذى كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى انفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع » شعره وقصصه صناعة فنية يحكمها ويتقن صياغتها . ومن اول اعماله الروائية « سلالة الاشراف Casta de Hidalgos ( ١٩٠٨ ) حيث نجد موضوعاً طاماً استهوى الكتاب الاسبان ، وهو الصراع بين الحب الدنيوى البشرى والحب الالهي ، غير ان المؤلف هنا - على عكس فاليرا - يحل العقدة مصوراً انتصار الحب الصوفي والقيم المسيحية .

ومن رواياته التى تسير ايضاً في هذا الاتجاه « قلعة الزغريين Alcala del os Zegries » ( ١٩٠٩ ) ، وموضوعها تاريخى مستمد من تاريخ غرناطة الاسلامية في الفترة الأخيرة التى انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكين على آخر معاقل الاسلام الأندلسي . وهى رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكي في أجلى صوره . وكان ريكاردو ليون كان يرى في نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد عرب الأندلس . اما الاسلوب فهو « حجري » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد اسبانية القرن السابع عشر في خطابة زئانية أصبحت لا تثير الآن الا السخرية او الرأء . والقريب ان هذه الرواية كان لها من الذبوع والانتشار ما جعلها تطبع خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٣ أى على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب في ذلك انها كانت تغذى المتسامع الوطنية الفوغائية خلال النصف الاول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى وافقت الصراع السيامي العنيف بين الأحزاب ، حتى انفجر أخيراً في الحرب الأهلية الاسبانية .

ولريكاردو ليون روايات أخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد للماضي الاسباني ، وتمدح رخيص بمآثره ، ودفاع قصير النظر عن أخطائه ، ومهاجمة لمن اعتبرهم المؤلف خصوم اسبانيا الكاثوليكية من مسلمي الأندلس الى الانجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكيين .

وقد أدرك هذا الكاتب الحرب الأهلية الاسبانية ( ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ) ، فنصب نفسه ناطقاً بلسان جيوش **فرانكو** المنتصرة . وكانت نظراته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ اسبانيا الحديث لا تختلف عن نظراته الى تاريخها القديم ، اذ نجد في اعماله نفس الخطابية الزئانية والتعلق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله - في نظره - من انتصار القيم التقليدية للمحافظة . ويبدو ذلك في روايته « الأحمر والأصفر Rojo y gualda » ( رمز الى لوني العلم الاسباني ) ( ١٩٣٥ ) و « المسيح في نار الحجيم Cristo en los infiernos » ( ١٩٤٣ ) . والاولى في مهاجمة الحزب الجمهوري الذى كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة في الحرب الأهلية ، والثانية في وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

( ١٩ ) عن الباتيو فالديس انظر كتاب بالبوينا برات ٤٢٢/٣ - ٤٢٥ ، وقد نشرت اعماله الكاملة في مدريد ١٩٥٦ .



ويقول الناقد ايجليسياس لاجونا عن هذا الروائى فى عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفًا شريفًا من موظفى بنك اسبانيا ، ويبدو أنه لم يأنس فى نفسه الجراة لاختلاس أموال هذا البنك ، فقرر أن يستولى عليها بطريقة أكثر نزاهة وهى استشارة المشاعر القومية الاسبانية عن طريق مهاجمة العربى والانجليزى والهندى وكل من شاء سوء حظه له أن يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول أيضاً أن من المفارقات أن جماهير القراء كانت تنتظم صفوفًا حتى تستطيع أن تشتري آخر رواية لريكاردو ليون . أما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فإن رواياته تأخذ موقعها فى آخر صفوف الإنتاج الروائى تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفى هذه العبارة إشارة الى مدى تطور الأذواق فى اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائى عن هذا الكاتب وامثاله ممن كانوا يعنون شيئًا فى زمنهم ، ولم يعد الآن لأعمالهم مكان .

وتنتمى الى هذا النوع من الروائيين المترمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة كونتشا اسبيننا Concha Espina ( ١٨٧٧ - ١٩٥٥ ) ، وهى أيضاً تمثل المدرسة الطبيعية فى طورها النهائى . وكانت من مدينة سانتاندير الساحلية التى أخرجت لنا من قبل أحد الأعلام الأوائل للمذهب الطبيعى وهو بيريدا الذى عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبيننا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضوعات التى طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من أن الحياة قد امتدت بهذه المؤلفة الى خمسينيات هذا القرن فقد كان فى معالجاتها لهذه الموضوعات خطابية وتكلف موروثة عن أسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايدولوجية رواياتها وثيقة الصلة أيضاً بذلك التراث الاسبانى التقليدى ، فهى تمثل التزمّت الكاثوليكي بكل تعصبه وجموده ، وهى من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو أنها أكثر حرارة وأقل تكلفًا منه . فالحق أنها كانت أكثر أمانة ونزاهة وأصدق اقتناعًا بالقضية التى كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ أن وصلوا الى الحكم فى سنة ١٩٣٠ خصمًا له خطره ، وحينما نشبت الحرب الأهلية بعد ذلك بسنوات كانت فى بلدها سانتاندير التى سقطت فى أيدي الشيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقذها ابنها الأديب والصحفى المعروف اليوم فيكتور دى لاسرنا ، وإن كان الشيوعيون قد أعدموا لها ثلاث روايات مخطوطة كانت فى طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبيننا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر أعمالها الروائية « المؤخرة Retaguardia » ( ١٩٣٧ ) و « الإجنحة القاهرة Las alas invencibles » ( ١٩٤٠ ) و « القمر

( ٢٠ ) التتوينو ايجليسياس لاجونا : الرواية الاسبانية فى الثلاثين عاما :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta anos de novela espanola, Madrid, 1969, p. 48.

وعن ريكاردو ليون انظر ايضا باليوننا برات ٤٤/٣ - ٤٤٥ . وقد نشرت أعماله الكاملة فى مجلدين فى مدريد ١٩٤٤ - ١٩٤٥ .

( ٢١ ) عن كونتشا اسبيننا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni: Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك باليوننا برات : تاريخ الادب الاسبانى ٤٤/٣ - ٤٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تلمح أحداثها خلال الحرب الأهلية وتصور تجاربها خلالها في أسلوب ينبض بالقوة والحرارة .



### طلّاع جيل ١٨٩٨ :

#### « كلارين » وجانيغيت :

كان القرن التاسع عشر في مجلته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الايجابية الناتجة من تأمل الفترات المشرقة المجيدة من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط بما في ذلك من اعتزاز بماضي اسبانيا وثقة في حاضرها وأمل في مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الاوربية ، وفي الميدان الادبي كانت « الحركة الحديثة El Modernismo » قد جددت اسلوب الكتابة تسعراً ونشراً مضيفة عليها طابعاً انسانيّاً « كوزمبوليتيا » بفضل هذه النفثة التي بث بها الاديب الامريكى اللاتينى « روبين داريو Ruben Dario » (٢٢) روحاً جديدة في الآداب الاسبانية . غير ان نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تنوّت فيه حساسية الادباء نحو الجزيئات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتي على انفسهم ، ويبدو فيه الموقف المتشائم النقدي ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف أقرب الى الهدم منه الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذى سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الاول من القرن العشرين لدى الادباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ . ولكن قبل ان يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت في جو الأدب الاسبانى شخصيتان يمكن اعتبارهما ارساءاً وتمهيداً مباشراً له .

وأول هذين هو الكاتب **ليوبولدو آلاس Leopoldo Alas** الذى عرف باسمه المستعار « كلارين Clarin » ( ١٨٥٢ - ١٩٠١ ) ، وقد عرفه الأدب ناقداً واعياً ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصاً ممتازاً ووثيق الصلة بالمدرسة الطبيعية التى كان أبرز اعلامها معاصره وصديقه جالدوس . وأول انتاجه القصصى وأروع هورواية « الوصية La regenta » ( ١٨٨٤ - ١٨٨٥ ) التى تتمثل فيها هذه الصااسبية الجديدة نحو عيوب المجتمع الاسبانى ، اذ نجد فيها وصفاً حياً مفعماً بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمى نستطيع ان نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة أوفييدو عاصمة اقليمية اشتوريش ، وكأنه كان في تهكمه يجمع بلده انما يتهم بكل مجتمعات المدن الاقليمية الصغيرة بما يوجع فيها من مشاعر ورغبات وأهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا في روايته القيم الخلقية والعرفية الثابتة التى تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو ساخر يكشف عما في تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتجليل النفسى الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشعب في مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والأغنياء والتجار والبيروقراطيين ... الخ . وفى الرواية خيانة زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها في

( ٢٢ ) روبين داريو ( ١٨٧٦ - ١٩١٦ ) يمثل مظهرًا من أول مظاهر تأثير الأدب الأمريكى اللاتينى فى الاسبانى ، فقد كان شاعراً من نيكاراغوا ( من جمهوريات أمريكا الوسطى ) وهو يعتبر ببدء حركة أدبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هي مبدأ الحركة الجديدة اذ فيها نشر داريو كتابه « أزول Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الأدب الاسبانى ، اذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد عروى الشعر الاسبانى ومناادة بمبدأ « الفن للفن » واتباعاً بالقيم الفنية والجمالية للأثر الأدبى . ويلاحظ نادر داريو فى هذه الناحية بمذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

« مدام يوفاري » للغربير وفي « آنا كارنينا » لتولستوي، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكي يرسم لنا صورةً ساخرةً متشائمةً لمختلف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلاذين رواية أخرى ما زالت لها حتى الآن جدة وطراوة هي « وداعاً أيتها الشاة Adios cordera » ، وهي صفحة حنين رقيق لحياة الناس البسيطة في الحقول ومجتمعات الريف ، تلك الحياة التي أصبح عمران المدن يتهدها بالزوال ... هي قصة المواجهة الأبدية بين المدينة والريف (٢٣) .

أما الكاتب الثاني فهو الفرنسي أنخل جانيفيت Angel Ganivet ( ١٨٦٢ - ١٨٩٨ ) وكان رجلاً قلقاً حائراً ، علم نفسه بنفسه ، فتثقف ثقافة واسعة ، واشتغل في السلك الدبلوماسي فعمل قنصلاً لبلاده في جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة وإقامته الطويلة في الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافي لكي يكون تصويره لها أسلم وحكمه عليها أدق وانفذ . وقد انتهى به القلق والاضطراب إلى الانتحار وهو في السادسة والثلاثين من عمره . ولجانيفيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلاً لها شخصية خرافية أطلق عليها اسم « بيونيد Pionid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايدولوجيته في تحليل أسباب فساد الأوضاع في اسبانيا وبأن ما رأى أنه طريق الخلاص . وهي رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية : ولو أن المؤلف وسماها بسمة تعليمية ، فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب جانيفيت الآخر « آراء اسبانية Idarium espanol » ( ١٨٩٧ ) يستحق منا وقفة قصيرة ولو أنه لا يدخل مباشرة في باب الفن الروائي ، لما يمثلته من إقبال الفكر الإسباني على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة في محاولة لكتابة تاريخ نقدي لاسبانيا ، وفيه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لمشكلة اسبانيا القومية التي كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولنسنا نجد في هذا الكتاب ما اعتدنا أن نراه في كتب معاصريه من تغنى فارغ ديماجوجي بما سموه « الأمجاد الإسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التي أدت باسبانيا إلى الإضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبي هدام ، بل فيه أيضاً تقدير للفضائل الجنس الإسباني وطاقتاه وإمكان إصلاح أحوال البلاد على أساسها . والأحكام العامة التي يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر نافذ وعقلية ممتازة . وفي الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لعصب روايتي زهدي في حياة الفكر الإسباني : عصب يمتد من « سينكا » الروماني القرطبي ويجري عبر حضارة الأندلس الإسلامية بزهادهام ومتصوفتها مستعراً حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر إلى أهمية الدلالة التي ترمز إليها بعض روائع الأدب الإسباني مثل « دون كيخوتي » لسيرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تمثله في حياة الشعب الإسباني ، وإلى أن الفكر الإسباني يتميز بالميل إلى الارتجال والنظرات اللامعة المثافة أكثر من ميله إلى الفكر

( ٢٢ ) من كلاذين انظر المقدمة التي كتبها الناقد الأدبي خوان أنطونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas لطبعه أعماله المختارة Obras Selectas ط . مدريد ١٩٤٧ ، وانظر كتاب : A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

وكذلك باليوننا برات ٤٥١/٣ - ٤٥٢ .

المنطقي المرتب . وهذا هو الذى أدى الى ان يبالغ الفكر الاسباني قمته في شخصيتين واتجاهين :  
رواقية سينثيكا ورمزية كالدرون (٢٤) .



### جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الارمزا كبيرا في تاريخ اسبانيا شعبا والاسبانية ثقافة . ففى هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الاسبانية وكارثة الهزيمة امام الولايات المتحدة الأمريكية في مياه البحر الكاريبي والشرق الأقصى والمحيط الهادى . وترتب على ذلك ان فقدت اسبانيا آخر ما بقى لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة ان فقد هذه المستعمرات لم يكن في حد ذاته شبيها ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التى لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الاول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد أمريكا اللاتينية باستقلالها ، وهى قارة كاملة تزيد في المساحة والموارد اضعافا مضاعفة على ما خسرتها اسبانيا في سنة ١٨٩٨ ، غير ان هول الكارثة التى وقعت في هذا التاريخ انما كان لما كشفت عنه من فساد السياسة الاسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما أبرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة ينصبونهم مزايدات وطنية في مهاراتهم التى لا تنتهى ، ويعلمون ذكريات الامجاد الاسبانية الماضية في خطب ملتبهة جوفاء كانت كانها المعنية بكلمة قالها **أبو العلاء العسرى** قديما عن الشاعر الاندلسي **ابن هاني** : « رضى تطحن قرونا » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكانهم يعضون الى نزهة خلوية او الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يصورون الامر على انه ان تضى ايام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج جباه قواده اكاليل غارالنصر . وبدل الجنود الاسبان المساكين أقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم في حرب انتحارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة ... وافاق الشعب من آثار ذلك المخدر الذى جرى ساسته على تقديمه اليهم في جرع كبيرة على طول قرن كامل . واذا به يحس بالخزي والعار وبمرارة الاذلال الذى لم تتعرض البلاد لمثله من قبل .

وقد ظلت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وادى هذا الى ان يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وان يشرعوا القلامهم في نقد اوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم في حدة مسعورة ... في سلبية اليمة مؤلة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففى ميدان التصوير نجد شخصية الرسام المبدع **ثولواجا Zuloaga** الذى تنطق لوحاته بمختلف سمات اليأس والتعاسة : ألوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كأنها وطنيتها احادية جيش من الفزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومُسح مرفوعون على الصليبان تنطق وجوههم بالالام والقلنوط ، وأبراج كنائس وحيدة شاخصة في الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هناك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

( ٢٤ ) نشرت مجموعة الاعمال الكاملة لجانيغت في مدريد سنة ١٩٤٣ ، نشر اجيلارد بتقديم فرنانديث الماجرو ، وانظر :

M. Fernandez Almagro; Vida y obra de Ganiuet, Madrid, 1952.

M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganiuet, Madrid, 1965.

الادب الاسبانى على ان يلمحوا فى حياته ظهور جيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطاحوا على تسميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين فى قيمة هذا التاريخ وانكروا ان يكون قد انتج مدرسة فكرية او اتجاهاً ادبياً موحداً ، واستندوا فى ذلك التشكك وهذا الانكار الى ان بعض اعلام من يدرجون فى جيل ٩٨ قد انكروا هم انفسهم مثل تلك التسمية ونفوا ان تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحاً الى حد ما ، فلنسا نستطيع ان نزم انفاقاً كاملاً بينهم فى طريقة التفكير ، اذ كان لكل منهم تفرد وتميزه ، غير اننا لا نستطيع ان ننكر قيمة ذلك التاريخ فى كونه قد انتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف امزجتهم واذواقهم ومناهجهم فى التفكير حقاً ، ولكن كان للنكبة عليهم جميعاً اثر شديد الواقع ، بل انه حتى هذا الانجلاء الى التفرد وتأكيد الذات انما كان قاسماً مشتركاً بينهم جميعاً .

وفى الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء احوال اسبانيا قبل ان تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد فى كتابات احد رواد الرومانسية الاسبانية « **ماريانو خوسيه لارا** » Mariano Jose Larra ( ت ١٨٣٧ ) ، وفى الماضى القريب راينا كيف استطاع چانيغيت ان يتنبأ بكثير مما سيحدث فى كتابه الذى اصدره سنة ١٨٩٦ كما اسلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقة الكاتب المعاصر **خيمينث كاباليرو** Jiménez Caballero فى كتابه « عبقريّة اسبانيا El genio de España » حينما قال ان اسبانيا فى الواقع لم تعان ثمانى وتسعين واحدة بل ثمانى وتسعينات كثيرة على طول تاريخها . وقد رد چانيغيت عثرات اسبانيا وتكاثرت السابقة - واللاحقة ايضاً - الى ما سماه « علة اسبانيا الحقيقية » وهى فى نظره الفردية المتطرفة وان كان يرى فى هذه الفردية نفسها مصدراً لطاقة داخلية كبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الاكبر **اونا مونو** فى مقالته « حول الطابع الشعبى En torno del casticismo » وفى مقالته « عن التصوف والثقافة الانسانية De y de humanismo » حيث نجد نغاداً نقدياً يصل الى اعماق الروح الانسانية مع تقويم لما فيها من فضائل كفيفة بان تعيد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اشتهر **آزورين** Azorin احد اعلام هذا الجيل بصحة تلك التسمية التى اصططح عليها مؤرخو الادب الاسبانى ، وهو يقول فى وصف جيله هذا :

« لقد تميل جيلنا بطموح الى اعادة بناء اسبانيا على اساس من النقد الشديد الحاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حياتنا وعاداتنا على تفاوت كذلك فى درجات سلامة هذا النظر » .

اما **اونا مونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصطيفت بتفكير ذاتى اوروبى الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعى اسبانى خالص . اما الطابع الاوروبى الذى يشير اليه اونا مونو فان تأثر المفكرين الاسبان فى مرحلته كان على وجه الخصوص بشو بنهار و نيتشه ، ولا سيما الاول منهما فى فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة اعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت فى ظل تلك المحاولة حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة ام الوطن الاسبانى . فنحن نجد جميع اعلام هذا الجيل ، وكأنما قد « اكتشفوا » قشتالة من جديد ، بقراها الصغيرة المتناثرة على حقولها المترامية الغبراء ، ومروجها الجافة الموحشة : نجد ذلك عند **آزورين** **البلنسى** و **اونا مونو** **الباسكى** الذى اتخذ من سلمنكة احدى مدن قشتالة العربية موثلاً ومستقراً له ، وعند

**أنتونيو ماتشادو** Antonio Machado الاشبيلي الذي استوحى كثيراً من شعره وأساطيره من ريف قشتالة ، و**باروخا الباسكي** أيضاً الذي جعل من البيئة القشتالية مسرحاً لكثير من رواياته . والحق أن الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيداً لقومية اسبانيا إلى حد بعيد ، تأكيداً إيجابياً جمع بين ممثلي جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعاً من شعور باطني تحت منطفة الوعي لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى أزمة الضمير الديني تأخذ بمخنيق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخينريين المتحررة قد مهدت الجولدلك (٢٥) ، فضلاً عن الانتشار الواسع الذي قدر لمبادئ **شوبنهاور** و**نيتشه** الفلسفية . وتولد عن هذه العوامل اتجاه ديني متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج ... ايمان العوام الذي ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال الـ ٩٨ لرأينا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة او على الاقل قلق ديني جامع متمرد على الأوضاع المستقرة التي استنام إليها الضمير الديني في اسبانيا خلال قرون عديدة . فانثوريين يبدو شاكاً متردداً في كتابه « الارادة » ، وباروخا يعبر بصراحة عن سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين في كثير من انتاجه الروائي، وأنتونيو ماتشادو كان لا يخفى في أشعاره أنه يتعبد إلى الهه إيبيري رقيب السلطان ، وأونا مونو ظل طول حياته قلقاً معذباً تلح عليه في جميع انتاجه تلك الأزمة التي طالما أعتنت الأرواح الملتصقة من قبله : أزمة التوفيق بين العقل والإيمان ، وهي أزمة جعلته متناقضاً ينقلب بين هذا الرأي وذال الباحث عن إيمان يسد به فراغ روحه في جهد مضن لم ينته إلى شيء . ومثل هذا الاضطراب نلاحظه أيضاً في شخصية المفكر **راميرو دى مايتو** Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ - ١٩٣٦) الذي بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى إلى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكي التقليدي (٢٦) .



### أونا مونو الروائي :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت ثقافتهم تنوعاً كبيراً وأسهموا في كثير من الوان النشاط الفكرى ، وما أكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك في أن شيخ هذا الجيل واستاذة الأول هو ميغيل دى اونا مونو الذي ربما كان في الوقت نفسه أبرز شخصية في تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

(٢٥) في نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت في اسبانيا حركة فكرية باثرت على جمهور المثقفين نفوذاً كبيراً ، وأول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانت دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ - ١٨٦٩) احد تلاميذ المفكر الألماني كراوسه Krause من ممثلي اتجاه كانت الفلسفي ، وكان أبرز تلاميذ سانت دل ريو واعظمهم الراى في معاصره هو خيني دى لوس ديوس Giner de los Rios الذي انشا « المؤسسة العرة للتعليم » وهي منظمة قامت بعمل جليل من أجل التعليم ونشر الثقافة وتشجيع الأبحاث العلمية في اسبانيا في اواخر القرن التاسع عشر واولال العشرين . واهم ما كان يميز جماعة الكراوسيين أو الخينريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واصطناع النهج العلمي في تجديد الأفكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الإصلاحات السياسية والاجتماعية التي تستهدف تحويل اسبانيا إلى بلد عصري متقدم .

(٢٦) حول جيل ٩٨ انظر بعصفه خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Coleccion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.

Guillermo Diaz Plaja: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد **ميجيل دي أونامونو** Miguel de Unamuno في سنة ١٨٦٤ في بلباو عاصمة بسكايه ، فوثر عن اصله الباسكي صلابه العزيمة وقوة الروح جامعا الى ذلك ما ميز الطابع القشتالي من عنف وتناقض ، وذلك أنه استقر في مدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطناً » ثانياً له ، اذ كان يرى فيها مستودعاً للقيم الاسبانية الاصيله . وفي سلمنكة عمل استاذاً في جامعتها ثم مديراً لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائه وشدته شكيته في الجدل والخصومة مع سعة الافق وحدة الدكاء وطيب الخلق . وكان حراً الرأي لم يتردد في خوض العديد من الممارك السياسية معلناً عن معارضته للنظام الدكتاتوري الذي فرضه **بريمودي ديبيرا** Primo de Riveral ( ١٩٢٢ - ١٩٢٩ ) مما حمل الدكتاتور على نفيه الى احدى جزر كنارياس ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك في احداثها وحياتها العامة حتى موته بعد انقضاء العام الاول من الحرب الاهلية الاسبانية في ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك أونامونو كما قلنا في جميع الوان النشاط الأدبي ، فقد كان شاعراً مفكراً ناقداً كاتباً مسرحياً الى جانب عمله الأكاديمي استاذاً في الجامعة وباحثاً . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائي يجعله من اعلام هذا الفن . واول مانعرفه من رواياته « السلام في الحرب » Paz en la guerra ( ١٨٩٧ ) التي يسجل فيها ما يعرف باسم « الحرب الكارلية » مازجا ذلك بذكرياته طفولته في المنطقة التي كانت مسرح تلك الحرب والتي شهدت مسقط رأسه ( بلاد الباسك ) ، والواقع ان بطل هذه الرواية ليس واحداً من شخصياتها ، وانما هي مدينة بلباو نفسها . وليست الرواية تسجيلاً لأحداث الحرب ، وانما هي تصوير لحياة الناس اليومية في ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضاً عما « يمر به » من الأحداث ، بل وعما « يفعل » الى « ما هو عليه » في الحقيقة . ومن هنا يستطيع ان يستشعر « السلام في الحرب » كما سجل المؤلف في عنوان روايته .

واذا كان أونامونو قد شغلته ميادين نشاطه الكثير فانه لم يترك الفن القصصي ابداً على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . ففي سنة ١٩٠٢ يصدر « حب وتربية » Amor y pedagogía ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مرآة الموت » El espejo de la muerte ( ١٩١٣ ) ، تلي ذلك رواية « ضباب » Niebla ، ( ١٩١٥ ) ، و « آبل سانتشيث » Abel Sanchez ( ١٩١٧ ) ، و « العمة تولا » La tía Tula ( ١٩٢١ ) .

وفي جميع الانتاج القصصي لأونامونو نحس دائماً بالأفكار الرئيسية التي كانت تشغله وتعبده : المعنى المأساوي للحياة ( وهذا التعبير نفسه هو عنوان كتاب مشهور له اصدره سنة ١٩١٣ ) ( ٢٧ ) ، وشرة الانسان الى الخاود ، ونظرية الخالق والمخلوق والخلق في الفن معروض في صور متعددة بل ومتناقضة في كثير من الاحيان ، فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير أونامونو على طول حياته .

ولنتأمل مثلاً رواية « حب وتربية » ، فموضوعها من الموضوعات النمطية التي نرى مؤلفي جيل ٩٨ يلحون عليها او تلجى هي عليهم ، بما ينتهي اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

“Del sentimientos tragico de la vida”.

بالمقتل والألم والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لنلك الأزمة التي طالما عذبت أوانامونو وان كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهي أزمة التوفيق بين العقل والدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلاً مثقفاً يؤمن بإيماناً كاملاً بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الإيمان إلى أن ما يسمى بالعقريّة شيء يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد أن يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه وبعده لى « يصبح عقرباً » ، غير أن النتيجة تكون في النهاية فشلاً رهيباً ، إذ أن الولد يخرج فاسداً منحرفاً وينتهى به الأمر إلى الانتحار . ونحن نرى في الرواية تأثر أوانامونو بالفكرين الذين استأنروا بأعجابه خلال هذه الفترة من حياته : **بيرجسون وكير كجارد وويليام جيمس** . إذ نجد رد الفعل البائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التي ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر أنظار الناس ونوهمهم بأن سلاح العلم موشك على أن يهوى بين أيدي البشر فقدره يمكن أن تسمى قدرة الخالق .

وفي « آبل سانتشث » نجد أوانامونو يعالج مشكلة أبدية وجدت منذ وطئت قدما الإنسان هذه الأرض : مشكلة الحسد بين الأخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معاً كما لو كانا أخوين وصار أولهما رسماً لا بأس به ، وإماخواكين فقد أصبح طبيباً مشهوراً ناجحاً ، غير أنه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا أن يخمدا جذوة الحسد الذي ينهش قلبه إزاء صاحبه الذي كان يقل عنه مركزاً ومالاً ولكنه كان أكثر حظاً من حب الناس وقبولهم . الرواية هي قصة مشكلة الحسد التي افتتحت بها قصة البشر على ظهر الأرض ، هي قصة هابيل ( وآبل ليس إلا صورة هذا الاسم في الاسبانية ) وقابيل التي لا يزال الإنسان يجددها ويعيد تقديمها حتى اليوم في مختلف الأشكال والصور ، وقد اتخذت في اسبانيا بالذات على طول تاريخها أبعاداً مأساوية ، فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التي طالما ألح عليها مفكرو جيل ٩٨ وراوا فيها سرا من أسرار عظمة اسبانيا وبلاء جر عليها وأخم العواقب في الوقت نفسه . ولأوانامونو في مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملاً موجهاً للنفسية الاسبانية على مر العصور . ويدهشنا في هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الاندلسي العظيم **ابن حزم القرطبي** ( ت سنة ٤٥٦ هـ . / ١٠٦٣ م ) في صفحات سبق اليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجهاً للحياة في البيئة الاندلسية بالذات ( ٢٨ ) .

أما رواية « العمة تولا » فهي قصة الامومة الخالدة عند المرأة . ورواية « ضباب » عمل أدبي نمطي لجيل ٩٨ ، فهي تمثل فقد الإرادة - وهذا موضوع أكثر كتاب الجيل المذكور من معالجهته - والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « الغرف » منها . ولكن إلى جانب ذلك نرى هنا نظرية أوانامونو في الرواية ماثلة في صفحاتها الأخيرة . وذلك أننا نجد قرب نهايتها كيف ينهض البطل « أوجستو بيريث » لكي يلتقي بالؤلف - أي ميغيل دي أوانامونو نفسه - ،

( ٢٨ ) انظر رسالة ابن حزم القرطبي في فصل الاندلس ، وقد نقلها القرطبي في تلغ الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان عباس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ - ١٦٧ حيث يقول : « وأما جهتنا فالحكم في ذلك ما جرى به المثل السائر « أزهذ الناس في عالم اهل » ، وقرأت في الانجيل أن عيسى عليه السلام قال : « لا يلقى النبي حرمة الا في بلده » ولا سيما أهل اندلسنا فانها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم واستقلالهم كثيراً ما يأتي به واستعجالهم حسنه وتبهم سقطة وعثرته ، وأكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما في سائر البلاد ، ان أجاد قالوا : سارق مفير ، وان توسف قالوا : غث بارد وضعيف سافل ، وان باكي الحيازة لقصم السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفي أي زمان قرا ؟ ولامه الهبل ! .. » .



فيدور بينهما حديث يذكرنا بما سترناه بعد ذلك فى مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خالق شخصيته فى عزمه على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالموت على كل حال . غير ان البطل أصبح الآن متشبهاً بالحياة ، فيشور ويتمرد على من وهبه تلك الحياة ، ونرى هذا الصراع الغرب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة فى كلمات بطل الرواية التى يوجهها للمؤلف :

« انت لا تريد ان اكون انا ... انت لا تريد لى الخروج من هذا الضباب . انا اريد ان اعيش ... اعيش ... اعيش ! ... ان ارى نفسى ، وان اسمع نفسى ، وان احس نفسى ... ان اشعر بالآلم وان احيا كينونتى . الا تريد لى ذلك ؟ ايكون على ان اموت وهما كما عشت وهما ؟ اذن فاسمع يا خالتي يا سيد ميچيل : انت كذلك ستموت مثلى ، ستعود انت ايضا الى الوهم الذى منه اثبت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقرأون قصتى ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... ان يبقى منهم احد ! ... انا اقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمى الذى اوجده خبالك ، غير اننى لا ازيد فى وهميتى على احد منكم ، فانا مثلكم انتم تماماً ، وانت لا تختلفينى فى شيء ! ... انت - يا خالتي - لا تريد عن كونك مخلوقاً وهماً وآخر ، وقرأوك ايضا مخلوقات وهمة لا تريد فى شيء على انا ... على اوجستو بيريث ضحيتك التى كتبت عليها الموت ! ... » .

وتجد اثار هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا ان يفهموا ما يرمى اليه اوتامونو من اشارة الى كون هذه الحياة ضرباً من اللغو والعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسباني الكبير ان يجعل فى طبيعة البشرين بما أصبح يدعى الآن « مسرح العبث » - وما هو فى الحقيقة من العبث فى شيء ، بل هو الجدل كله - ، واقبل عليه هؤلاء النقاد بتهومته بأنه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وكسر قوانينها المتواضع عليها وبأن روايته تلك لا يجوز ان تعد من الرواية فى شيء ، وقبل اوتامونو تحديهم فى سخريه واستخفاف ، فلم لهم بأنه لا يكتب

( ٢٩ ) كان اوتامونو وبيرانديللو معاصرين وتوفيا فى سنة واحدة ( عاش الاديب الصقلي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦ ) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التاكيد ما اذا كان احدهما قد تأثر بالاخر ام كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والفريق ان رواية « ضباب » لوتامونو واولو روايات بيرانديللو التى نرى فيها بوادر لتجديده التورى للمسرح ومبادئ نظريته فى الفن ، وهى رواية « السيدة فرولا والسيد بونزا » وهى التى ترجمت الى الانجليزية بمعنوان « انت على حقيق .. اذ كنت ترى ذلك Right are you if you think so » نقول ان الروايين ترجمتان السى تاريخ واحد ( ١٩١٥ ) . ونحسب لنسرف ان بيرانديللو كان قد بدأ انتاجه الادبى كاتباً واقعياً ، ثم تعاونت عوامل كثيرة فى حياته منها الأزمات المالية التى تلاقت عليه فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابة زوجته بالجنون على ان تنتج ذلك التحول العميق فى ادبه ، فادت به الى الاقتناع بسفخ الحياة وعدم جدواها ووهيبتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حقيقتين كلتها ممكنة على حد سواء ، والى امكان تغير الشخصية بل واستعانتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التى يتوهمها خيال الفنان اكثر حقيقة واقعية من الشخصيات « الحقيقية » الحية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونحن نرى ذلك فى المسرحية الاولى التى اشرنا اليها وكان قد كتبها لقصة ثم حسونها الى عمل مسرحي فى ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديللو فى سفخ الجسادة البشرية ولغوها فى روايته « فوائد اللعبة » ( ١٩١٨ ) والحدود غير الواضحة بين العقل والجنسون فى « انريكو الرابع » ( ١٩٢٢ ) والهوة الهائلة التى تحول بين لغاهم الافراد فى « ست شخصيات فى البحث عن مؤلف » ( ١٩٢١ ) ومثل هذا المفهوم للحياة يحكم انه يقوم على مناقضات الحياة لا يمكن ان يعبر عنه فى صورة منمنمة ، فلسفة العبث واللغو التى كان بيرانديللو من اول روادها لا بد ان تكون بدورها مناقضة لمنساربه .

رواية ( Novela ) وإنما يكتب ( Nivola ) وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وإنما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعاً ، وكأنه « كاريكاتير » لفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان أوتامونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ وممثله الأكبر ، وإذا لم يكن قد أولى الفن الروائي كل اهتمامه إذ شغلته عنه نواحي نشاطه الجهم الخصيب فإنه قد ترك في هذا الفن أيضاً صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف وأخرجها من الرتابة والتبلد ، وفنه القصصي يعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذي كان سائداً في الرواية وهو المذهب الواقعي الطبيعي ، وأبرز المحاولات النورية لإخراج الفن القصصي من رتابة الطبيعيين وضيق أفقهم المنزاي إلى عالم وأوسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفي عميق . وهو في الجملة خلاصة للثقافة الإسبانية وقمة من قمم الأدب الإنساني في القرن العشرين (٣٠) .



### أثوريون :

« **أثوريون** ( Azorin ) » ليس إلا اسماً مستعاراً كان يستخفى من ورائه هذا الكاتب الفحل من أعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقي « **خوسيه مارتينيث رويث** ( José Martinez Ruiz ) ( ١٨٧٤ - ١٩٦٧ ) ، وكان مولده في قرية من قرى شرق إسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربي : « **مونوار** Monovar » من أعمال القلت Alicante إحدى الواليات المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الأولى في قرية أخرى من قرى هذه المنطقة هي « **Yecla** » التي عرفها العرب باسم « **بكة** » التي أخرجت لنا على أيام الموحدين شاعراً أو شاحاً مشهوراً . وإنما نبهنا إلى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذي خلفته دائماً بيئة هذه المنطقة بجوها الدافئ البديع وريفها الخصيب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التي يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها في القديم والحديث . هي منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت اليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث في الروح شعوراً من السكينة والراحة وحس الحياة وقوة الإحساس بالجمال . لآمر ما كانت هذه المنطقة على عهد الإسلام في الاندلس هي التي أخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتّاب لم يتخذوا من أدبهم حرفاً ولا مكتسباً ، بل أخذ بألباسهم جمال الطبيعة فوفقوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثيلها والتعبير عن تجاربهم مع ألوانها وأصواتها وظلالها سواء في مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال **ابن خفاجة** و**ابن الزقاق** و**ابن غالب الرصافي** . وسنرى في الأورين وغيره من أدباء هذه المنطقة كيف يكون للبيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فنقسم أدبهم بميسم واحد مع توالي العصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

( ٣٠ ) نشرت أعمال أوتامونو الكاملة ( ط . غرسيه بلانكو ) في ١٦ مجلداً في سنة ١٩٥٨ . وانظر عنه بصفة عامة : Arturo Barea : Unamuno, 1952 وعن فنه القصصي بصفة خاصة انظر المقدمات التي كتبها لرواياته ، إذ فيها تحليل دقيق لمنهج في كتابة القصة ، بل إنه أفرد لذلك كتاباً خاصاً بعنوان : Como se hace una novela « كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٢٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذي اختصه بل إيخينيوي دي نورفاي في كتابه « الرواية الإسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela "española" contemporanea, Madrid, 1962.

على اننا اشرنا من قبل الى أن من آثار نكبة ١٨٨٩ على ادباء جيلها أنها وجهتهم الى «اكتشاف» ارض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانيا الاولى . ولم يكن أتورين بدعا في ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خلال هذه الحساسية الجديدة القديمة التي وهبتها اياها بيئته الاولى . فعرّفه النصف الأول من القرن العشرين وصافا وثاقداً يتامل طبيعة اسبانيا وتاريخها الأدبي . ويعيد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية من جديد نقوياً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه أيضاً طرافة وأصالة .

والى جوار ذلك كان لأتورين نشاطه في الكتابة الروائية ، ومن أول إنتاجه في هذا الميدان رواية « الإرادة La voluntad » ( ١٩٠٢ ) ، وهي رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف ألح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلك السلبية التي انتقاد لها الشعب الاسباني ازاء محنته والتي كانت في نظرهم نوعاً من « فقد الإرادة » والاحساس العميق بالفشل الذى يشل كل حركة . وفي هذه الرواية لا نكاد نجد أحداثاً ، وإنما الذى يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، وتصوير الحياة التى تمضى في المدن الصغرى بطيئة متشاكلة . ولكن احساس الكاتب ملحق بكل التفاصيل الجزئية مهمابدت تفاهتها ، وهو يسكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشعور ما يجلب نظر القارئ ويستحوذ على اهتمامه بكل سكتة وحركة . وقد جعل أتورين مسرحها واحداثها البالغة القلة في بلدة « بكة » التى قضى فيها سنوات صباه ، ولكنه قصد الى أن يتخذ من هذه القرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغرى في مسهل القرن العشرين ، تلك المدن الريفية النائية التى لا يكاد يحدث فيها شئ ، والنثى تخلد الى حياتها الرتيبة الهادئة مدبرة ظهورها لكل ما يحيط بها وكأنها في غيبوبة حاملة .

وقد اتبع أتورين هذه الرواية بكتابين آخرين : « أنتونيسو أتورين » ( ١٩٠٣ ) ، و « اعترافات فيلسوف صغير Confesiones de un pequeno filosofo » ( ١٩٠٤ ) ، واسلوبه فيهما هو نفس اسلوبه في روايته الاولى . وهو يضع نفسه محوراً رئيسياً للكتب الثلاثة ، فهى اشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنوات طفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف في اسلوبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون في وصفهم من موضوعية واهتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذا ان أتورين - شأنه في ذلك كشأن كل كتاب جيله - ذاتى في كتابته ونحن نحس دائماً بما يفرغه من شعوره على الأشياء ، حتى انه ليعتاطف معها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى في أتورين المصور الانطباعى الذى يهتز كيانه امام الأشياء التى تبدو في الظاهر تافهة صغيرة ، فاذا بها تمثل أماننا وكأنما دبت فيها الحياة . أتورين في الحقيقة شاعر وان كان كل أدبه ثراً ، ونحن نحس بهذه الروح الشعرية فى الإيقاع البطيء المنغم لوصفه تلك الأشياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التى نجد من أمثالها كثيراً في نثره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها من القاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعة القديمة برنينها الموقع الذى لا بكل أجيالا من الناس : ثلاثة ... أو أربعة ... أو ستة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هى فرد من أفراد هذا البيت ، فهى تراقب الأسرة بدقاتها التى لا تنتهى ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما أكثر ما شخصت إليها على طول قرنين من الزمان - أبصار الصغار والكبار . أما الصغار فكانوا ينظرون إليها في فضول وأعجاب ، وأما الكبار ففي حزن لعله ممتزج بشئ من غضب . ربما كان لدى الصغار وهم ينظرون إليها شعور يهمس اليهم : هذه

الحياة تفتتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التي قدر لهذه الآلة الدقاقة أن تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ أما الكبار فلعلمهم كانوا يفكرون : الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! ... ما أقل ما بقي لنا من ساعات الحياة في رنات هذه الآلة ! ... » .

أثورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوى الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة ، ولكن في غير نائق متعطل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ في نثر أثورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بعنصر الزمن . وقد رأينا طرفاً من ذلك في نفس الفقرة التي اقتطفناها من إحدى رواياته . وفي « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يتحدثنا عن سنى طفولته الأولى في قريته التي « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير أنه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءله وحسابه إذا عاد إلى منزل أسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ أي مهمة جليلة كانت تنتظر منا تأديتها حتى نحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ أي قدرخفي فرض علينا حتى يوجب علينا أن نتدبر لحظائنا ونحكم تقدير انفاقها لحظة لحظة في مثل هذه القرى الشبهاء التي لا تند فيها حركة ؟ لست أدري ولكن الذي أدريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذي طالما سمعته في طفولتي قد أصبح هو العامل الأساسي الموجه لحياتي ، وكلما نظرت إلى الماضي تولاني قلق لا أعرف تفسيراً له . قلق من أنني تأخرت . ... تأخرت في القيام بشيء لأدري ما هو ! ... هو قلق رهيب وهم يحتم على صدمتي كأنه حمى ، وأنا أرى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يدي لحظة بعد لحظة » ( ٢١ ) .

وقد كان هذا الاحساس بوطأة الزمن وتسرب الوقت من حياة الإنسان نتيجة لنشبت بالحياة ... تشبث يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظلت مشكلة الزمن ماثلة في كل إنتاج أثورين الخصب طوال حياته التي كادت تتم قرنًا من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله إذ لم تاته منيته إلا منذ بضعة سنوات ، في سنة ١٩٦٧ ( ٢٢ ) .



### بيوباروخا :

إذا كان أونامونو هو مفكر جيل ٩٨ ، وأثورين هو كاتبه الأول ، فان بيوباروخا نيسي Pío Baroja y Nessi ( ١٨٧٢ - ١٩٥٦ ) هوروائيه الأعظم بغير منازع ، وهو بعد كذلك من أبرز الكتاب القصصيين في آداب اللغة الإسبانية كلها .

( ٢١ ) من الطريف أن نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والفتاء مرتبطة بالطبيعة ومظاهرها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا في تلك المنطقة من شرق الأندلس ( بنسبة واليهما ) ونظرب على ذلك مثلاً بقصيدة دالعة لأن خلفاًة الشنرى ( ت سنة ٥٢٣ هـ / ١١٢٩ م ) في وصف الجبل تردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة في نثر أثورين ( انظر هذه القصيدة في ديوان ابن خلفاًة ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازي ، الإسكندرية سنة ١٩٦١ ص ٢١٦ ) .

( ٢٢ ) نشرت أعمال أثورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ في مدريد . وانظر عنه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضاً في كتاب إيخينيدي دي نورا المذكور عن الرواية الإسبانية المعاصرة وكذلك كتابه ريتش كاشيرو عن روايات أثورين :

José María Martínez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيواروخا فى احدى قرى سان سباستيان عاصمة اقليم جيبوتكا ، فهو اذن باسكى مثل اوانامو ، غير ان تكوينه الثقافى كان مختلفا عن تكوين صاحبه وبلديه ، اوانامو كان مفكرا فيلسوفاً فزير العلم واسع الاطلاع على ثقافات عصره فضلاً عن الوان الثقافة القديمة ؛ اما بيواروخا فقد كان هو الروائى الخالص الذى لم يخرج عن ميدانه ابداً ، وكانت معرفته بالتراث الاسبانى القديم محدودة لا تقاس بتكوين اوانامو المتيقن . بل كانت دراسة باروخا الاولى لا تنبئ عما سيقدر له فى مستقبله . فقد كان ابوه احدمهندسى المناجم ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما ادار عمل مخبز كانت تمكنه من عمله له . على انه سرعان ما انصرف عن هذه الأعمال ، فبدأ ينشر مقالات فى الصحف فى العقد الاخير من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته فى هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمزيج من الخشونة والسذاجة ، وكانت له آراء متعمدة على الرغم من انه كان فى قرارة نفسه يورجوارياً . وتوضح نزعة الفردية وهويته المتقلبة فى كتاباته التى ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته فى الحاحه على أن يصور نفسه متفردا لا تضمه واهل عصره رابطة ( فقد كان باروخا من انكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨ ) ، وفى توتره على المعالجة التقليدية للموضوعات المتداولة بين اهل عصره ، وفى سلبته بل واعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضى الاسبانى وتراثه الحضارى القديم . وقد ظهر ذلك فى كتاباته المبكرة التى نشر من بينها الى « شباب واتانية » Juventud egolatría وفى « كيف الفكاهة La caverna del humorismo » ، ثم فى « مذكراته » التى نشرها فى سبعة مجلدات باخرة من عمره تحت عنوان « من آخر منعطف للطريق Desde La ultima vuelta del camino » ( بين سنتي ١٩٤٤ و ١٩٤٩ ) . وقد ذكر باروخا فى هذه المذكرات انه - على عكس كثير من آراء نقاده - انما كان يحمل فى اطواء نفسه اتجاهاً رومانسياً كامناً . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفة والتهاب الوجدان ، وانما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بالـ « أنا » .. بالذاتية المتحدبة الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائماً فى نظره الى الحياة ، فوجه طاقته الى السخرية منها فى ماساوية اليقظة ، سخرية لم يخل فيها من تأثير بالمفكرين والروائيين الاوروبيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الإعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجينييف ودستويفسكى ومن الانجليز والأمريكيين يديكنز واجار الان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الالمان ولشوبنهاور ونيتشه بوجه خاص ، على انه كان مع هذه النيارات الرافدة لافنة اسبانياً اصيلاً لم يقلد احداً ولم يخلف وراءه مذهباً أو مدرسة .

ومن اول أعماله الروائية التى تمثل اتجاهه حق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » ( ١٩٠٢ ) التى يجمعه فيها بجيله توجه اهتمامه الى قشتالة ويشتها وتاريخها القديم ، فمصر الرواية هو طليطلة عاصمة قشتالة التى استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » ( احد اصنام العصر الذهبي فى القرن السادس عشر ) ، واذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الاسبانى القديم اعراضه عن التاريخ الماضى كله فان ما يروعه فى هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ، ففى هذه الرواية التى صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهوانى الجارف والحب الصوفى الرفيع نرى كيف ينبض فى نفس المؤلف احساس غامر بالالوان ومشاهد الطبيعة القشتالية ، بل نرى فيها تأويلاً رائعاً للوحات الجريكو التى لا تزال تزودان بها متاحف طليطلة وكنائسها .

اما طريقة باروخا فى معالجة رواياته فانها تقوم على ما يمكن أن يسمى « تطوراً حيوانياً » فى

شخصيات قصصه وأحداثها ، تطوراً تنابعه أثناء القراءة ، فيبدو لنا معه كما لو كنا نشاهد القصص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصياتها وتصرفاتهم وكيف الأحداث على حسب الاهتمام الذي تثيره في نفس النافذ أو المشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك المثانة والترابط اللذين امتاز بهما أعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوير مثلاً ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التي نجدها عند جبالدوس . ونجد في روايات باروخا حركة سريعة ، بل هي في بعض الأحيان تباهت القارئ على غير توقع ، وهو في هذا على طرف نقيض مع زميله من أعلام جيل ٩٨ : النورين ذى الايقاع البطيء والمتناقل . والروح التي تسمى في قصصه - شأنه في ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل - هي روح من التشاؤم المرير والسخرية القائمة الدامية .

ويقول **ثيسر باروخا** César Barja (٢٣) أحد نقاد باروخا ان رواياته أشبه ما تكون برحلة لعل أقل ما يهم فيها هو الهدف الذي توصل اليه، وإنما المهم هو الطريق في حد ذاته ، فهو طريق رائع منير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيى هذا يودع ذاك ، ويقص علينا مفامرات ، وبنافس أفكاراً ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويرى لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ في باروخا أيضاً اتجاهها إلى استبعاد كل ما يوحي بتلك البلاغة الطنانة التي كانت تميز أسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعمد إلى المعنى عن أقصر طريق ، وهو يعترف بأنه ربما ورد في كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير المشعرة بالتائق والتفاسيح ، فإذا كرر النظر فيما كتب أسرع بحذفه أو الاستبدال به بجملة بسيطة عارية من الزينة . وهذا هو ما جعل **تروند** Trend يصنف طريقة باروخا في الكتابة بأنها « أسلوب الرجل الذي يكتب وهو لا يلبس خففاً منزلياً » The style of a man in slippers (٢٤) .

ولعل من أكثر انتاج باروخا تمثيلاً لفنّه وعصره روايته « شجرة العلم El arbol de la ciencia » ( ١٩١١ ) ، إذ نرى فيها نظرة المؤلف إلى الحياة من حوله ، والمشاهد الأولى من الرواية تصور لنا جو مدريد وأوساطها المختلفة في الوقت الذي أحاط بمحنة إسبانيا وهزيمتها في حربها مع الولايات المتحدة سنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « أندريس اورتادو » الذي يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الأحوال أمام ناظره ولكنه عاجز عن فعل أي شيء . وهو يعرف ما سيؤدي إليه هذه الحرب ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره في الوقت الذي توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه إليه سؤال عما إذا كان يرى أن إسبانيا سائرة إلى الهزيمة فيجب : « لا إلى هزيمة ... ولكن إلى مجزرة! ... » . غير أن أندريس اورتادو - الذي يمكن أن نستشف من ورائه باروخا نفسه - ليس رجلاً مجرداً من المشاعر الوطنية ، فهو يعبر على هذه الصورة الوحشية في صراحتها الخشنة عما يراه من سلبية الناس في مدريد بعد وقوع الهزيمة :

« كان أكثر ما يغيظ أندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق أسماعهم من آباء . فقد كان

Casar Barja: Libros y autos modernos, Madrid, 1925.

( ٢٣ )

J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921.

( ٢٤ )

يعتقد ان الاسباني اذا كان عاجزاً عن الاسهام في العلم والحضارة فان شعوره القومي كان فوق مستوى الشبهات ، ولكن ها هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى في هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الانباء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير في مياه كوبا والفلبين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شيء ! ... أما تلك المظاهرات التي سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت اشبه بريد البحر أو دخان القش ! ... »

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسي يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن اوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسعى الى الاصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة ان هذا النقد الذاتي الصارم ليس شيئاً جديداً في تاريخ الفكر الاسباني - ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه في غير تردد الفكر الأندلسي العربي - فنحن نجد مثيلاً له على عهد الاسلام في الأندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من أكبر محن الاسلام الأندلسي ، وهي الفتنة البربرية التي ذهبت بخلافة بنى أمية في الأندلس في أوائل القرن الخامس الهجري ( الحادي عشر الميلادي ) ... هذه الطائفة التي كان من أكبر اعلامها المؤرخ ابن حيان والفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هي التي يمكن ان نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين في الأندلس . وقد أدى بهؤلاء شعورهم القومي وولاؤهم لبلادهم الى توجيه اقصى ضروب النقد لأوضاع امتهم على النحو الذي نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بشعبانية قرون . ويكفي ان نورد من امثلة هذا النقد الذي يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التي اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبي ، وقد ساقه ايضاً على لسان أمير قشتالة :

« كنا نظن ان الدين والشجاعة والحق عند أهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وانما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم ( يعنى خلفاء بنى أمية ) ، فلما ذهبوا انكشف أمرهم » ( ٢٥ ) .

ومن هذا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين في اسبانيا ازاء الأزمات والمحن الكبرى واحداً على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء في تاريخها الاسلامي الوسيط ، أو المسيحي الحديث ! ...

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق ان لاحظناه في كل اهتمامات جيله من الحاج على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الذكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأله يرى في هذه القرى رمزاً لاسبانيا كلها .

غير ان عالم باروخا القصصي لم يقتصر على امثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على انفسهم ، العاكفين على انتقاد احوال بلادهم في سلبية مريرة سساخرة ، بل نرى لديه ايضاً

( ٣٥ ) انظر ابن عذاري المراكشي : البيان المغرب ، بتحقيق ليغي بروفنسال ، باريس ، ١٩٢٠ ، المجلد الثالث ص ٩٠ .  
وانظر تعليقنا على هذه العبارة في مقدمة كتاب القتيبي لابن حيان ، بتحقيق محمود علي مكي ، نشر المجلس الأعلى للثقافة الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية العزيمة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « إيخينيودي أبرينتا Eugenio Avirana » الذي جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنواناً معبراً : « مذكرات رجل دائب النشاط Memorias de un hombre de accion » ، وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ، فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التي اضطلعت بها العصابات الوطنية الإسبانية ضد جيش نابوليون بونابرت في مطلع القرن التاسع عشر ، وكان مفامراً شجاعاً متحرراً الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير في الحروب الأهلية المعروفة باسم « الحرب الكارلية » . ونرى باروخا في هذه السلسلة يعالج موضوعاً تاريخياً سبق أن عالجه بيريت جالدوس في مجموعته الضخمة « الأحداث القومية » التي سبق أن تحدثنا عنها ، إذ أن أبرينتا المذكور قد جاء ذكره في « أحداث جالدوس » وإن كان بشكل عارض . ولعل من المفيد أن نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين في معالجتهم لهذا اللون من الفن القصصى التاريخى ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتى هذه ومجموعة جالدوس من المشابه إلا ذلك المظهر الخارجى الذى يقتضيه تشابه الموضوع والحديث عن نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتان مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وإثارة له ، أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامى الخاص بأحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لى يورخ لها ، أما أنا فقد كان عليّ أن أقتع بما قدمته لى تلك الشخصية من أحداث . ومفهوى من التاريخ يختلف عن مفهومه ، فهو يصور إسبانيا كما لو كانت أقطاعاً منعزلاً متفرداتى العالم لا صلة له بما حوله ، أما أنا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وثيقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسها ، ثم إن جالدوس يوحى الى القارئ بأن إسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن إسبانيا الحاضرة ، وفي رأيي أنها لم تكن تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما في الريف » (٣٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الإنتاج الخصب الغزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائى الكبير - أشهر قصاصي إسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين - مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يُعد بغير شك حامل لواء الرواية الإسبانية بعد بيريت جالدوس . وإذا لم يكن قد خلف مذهباً أو مدرسة فإن أثره واضح في جميع القصصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسياً لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٣٧) .



(٣٦) تألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتي ١٩١٢ و ١٩٢٨ ، والمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزأنا منها تلك الفقرة الواردة هنا ، وهى متضمنة في كتابه « صفحات مختارة » Paginas esogids ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٣٧١ .

(٣٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة في مدريد بين سنتي ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائى دراسات كثيرة من أحدها كتاب المؤلف الروائى خوان اربو عن « بيوباروخا وعصره » وكتاب بايثا عن « باروخا وعاله » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza : Baroja y su mundo, Madrid, 1962.



**رامون دل فاي انكلان :**

لا شك في أن **رامون دل فاي انكلان** ( ١٨٦٦ - ١٩٣٥ ) من أكثر شخصيات الأدب الاسباني الحديث طرافة وأصالة وإثارة للاهتمام ، وكان أول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيشته بلحيته الكثثة الطويلة التي كانت تسترسل على صدره حتى ليبدو وكأنه أحد أنبياء العهد القديم ، ثم غرابة أطواره وبوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المألوف المعتاد .

ولو أننا نظرنا الى حياة فاي انكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا أنه يستحق أن يُسالك في مجموعة الادباء المعروفين باسم جيل ٩٨ ، فقد كان - باستثناء اوناونو - أكبر هذه الطائفة سناً . غير أنه اذا كان قد جمعته هؤلاء المفكرين والادباء رغبة في التجديد فانه كان يختلف عنهم اختلافاً بيناً في موقفه ازاء قضايا الأدب والنقد وفي الألوان الأدبية التي كانوا مفرمين بمعالجتها ، وأخيراً في أسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاي انكلان كان شاعراً في المقام الأول ، واذا كان قد أسهم بعد ذلك في الأدب المسرحي والتقصي فانه لم يحاول أن يقف موقفاً نقدياً واضحاً من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل أعلام جيل ٩٨ . وقد بدأ انكلان نشاطه الأدبي متمنياً الى تلك المدرسة الشعرية التي ولدت في أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الأمريكي النيكاراجوي روبن داريو والتي عرفت باسم « المدرسة الحديثة El Modernismo » . بما فيها من اهتمام فائق بالأسلوب وصقل التعابير وتوليد الصور والاهتمام بجرس الكلمات وموسيقيتها . وان كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد بأسلوب متميز أصيل .

على أن ما يهنا هنا ليس هو رامون الشاعر وانما الروائي ، وفي رواياته كما في شعره يبدو لنا الفارق بين أسلوبه الأول الذي كان يجري فيه على النهج الحديث من اهتمام بالأسلوب والصور الفنية والتعبيد باللفظ وموسيقاه ، نرى ذلك في تلك الرباعية النثرية التي سماها المؤلف « السوناتات الأربع Las cuatro sonatas » ، وقد وزعها على الفصول الأربعة : الخريف ( ١٩٠٢ ) ، الصيف ( ١٩٠٣ ) ، الربيع ( ١٩٠٤ ) ، الشتاء ( ١٩٠٥ ) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبة دعاها المؤلف « المركيز دي برادومين El marqués de Bradomin » ووصفه فيها بأنه « دميم الطلعة ، كاثوليكي ، عاطفي » وهو في الحقيقة صورة محورة لفاي انكلان نفسه . فقد كان مثله مريباً متناقضاً من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقسوة ، من العاطفية الشعرية والاندال السوقي . والرباعية تدور حول مغامرات هذا البطل الغرامية الذي كان أشبه بكازانوفا جديد .

غير أن فاي انكلان في طموحه الى السمويفنه كان لا يفتأ يبحث عن ألوان جديدة من الأصالة سواء في شعره أو نثره . ولهذا فانتاجده يتجه الى أسلوب جديد تخفف فيه من تكلف المدرسة الحديثة وافتنانها في الصياغة والصقل وعمل فيه على أن يكون تعبيره أكثر تلقائية وحيوية . وهذا الأسلوب الجديد هو الذي نلاحظه في المرحلة الثانية من فنه الروائي . وأهم ما يمثلها روايته التي أدارها في أحد بلاد أمريكا اللاتينية ( وهي المكسيك التي زارها المؤلف مرتين ) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التي أطلق عليها اسم « الحلبة الإيبيرية » .

أما « تيرانتو بانديراس » ( ١٩٢٦ ) فهي قصة أحد الثوار الأمريكيين ( وهو يشير بغير شك إلى الثورة التي قام بها البطل المكسيكي بانتشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الأسطورية ) . وهي رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة والأحداث العنيفة الدامية وبالفرادات التي أراد المؤلف فيها أن يوهنا أنها الإسبانية التي يتكلمها ذلك الشعب الأمريكي وأن كانت في الحقيقة من صنع فائ انكلان نفسه مقلداً بها طريقة المكسيكيين في الكلام . ومع ذلك فإن هناك نقاداً كثيرين من المكسيك وفيها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هي خير ما ألفه كاتب من خارج منطقتهم تصويراً للبيئة الأمريكية ونفسيات أهلها ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فائ انكلان في هذه الرواية بارزة مميزة ، إذ نجد فيها ما نجده أيضاً في شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الأحجام والأبعاد عما هي عليه في الواقع ، وتنفجر فيها العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفي أن نذكر لأعطاء فكرة عن هذا الجو العنيف المخضب بالدماء في تلك الرواية أن « تيرانو بانديراس » في نهايتها بعد مقامراته الكثيرة . وفيها رأى كيف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار إذا به يصعد إلى حيث كانت ابنته ، فيجرها من شعرها ويفمض عينيها ويطنعها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل أن ينتحر هو قائلاً أنه يؤثر ذلك على أن يتركها لكي يعيث بها خصومه .

وأما مجموعة « الجلجلة الإيبيرية El ruedo ibérico » فتضم عملين روائيين : « بلاط الأعاجيب La corte de los milagros » و « ليحنى سيدي Viva mi dueño » ( ١٩٢٧ - ١٢٩٨ ) ، وفيهما يصور إسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة إزابيل الثانية ، فيلاط هذه الملكة هو المقصود بعنوان الحلقة الأولى . وطبعي أن نتظّر من هذا الشاعر الساخر معالجة لتلك الموضوعات التاريخية مختلفة كل الاختلاف عن معالجة بيريث جالدوس في « أحداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالماً صارخ الألوان أحواله ريشة الكاتب إلى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدي المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما في نثر فائ انكلان هو طموحه إلى أن ينفرد بأسلوب تعبيرى خاص به فقد كان الناس في أيامه بين طريقتين في التعبير : خطاب المجالس العامة المتسم بما كانوا يعدونه فصاحة وبلغة ، والحديث اليومي العادي . أما الأول فانه كان تكلفاً وجمعية فارغة ، وأما الثاني فقد كان كلاماً مفسولاً لا جمال فيه ولا موسيقى ، وأتى فائ انكلان فحطم هذا وذلك وعلم الناس كيف يكتبون بغير ، مبتدعاً أسلوباً لم يستطع أحد أن يجاريه فيه وأن كثر مقلدوه ، على أن الذي لا شك فيه هو أن نفوذه كان طاغياً على الأجيال التالية له ( ٢٨ ) .



( ٢٨ ) نشرت أعمال فائ انكلان الكاملة في مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y literatura de Valle-Inclán, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclán, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به في كتاب ابوخنيو دي نورا الذي سلّط الإشارة إليه .

## رامون بيريث دى آيالا :

تعتبر شخصية رامون بيريث دى آيالا Ramon Pérez de Ayala ( ١٨٨١ - ١٩٦٢ ) من أهم شخصيات الجيل التالى لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس فى أوفييدو عاصمة إقليم أستوريش فى شمال اسبانيا ، فهو بلدى" لاثنين من كبار القصاصين عرضنا لهما من قبل : بالايو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذى كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير تعلم بيريث دى آيالا وبروحه تأثر . ثم اعانت على صقله ووصله بالتيارات الأدبية فى الخارج رحلاته الكثيرة فى أوروبا ، اذ عمل مراسلاً حربياً لبعض الصحف الإسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما اعلنت الجمهورية الثانية فى اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان آيالا من كبار مناصريها ، فعين سفيراً فى لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الأهلية هاجر الى الأرجنتين واستقر فى منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه فى الكتابة ولكن إنتاجه كان قليلاً خلال السنوات الأخيرة من حياته .

كان آيالا مثل أساتذة الجيل السابق متنوع الإنتاج : كان شاعراً وقصاصاً وناقداً ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة فى الموضوعات التى عالجهها جيل ٩٨ ، مع تأثره بالاتجاهات الأدبية والفكرية الجديدة التى ظهرت فى أوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وأهمها الاتجاه الرمزي .

وفى فن آيالا الروائى مرحلتان متميزتان : الاولى التى كان فيها خاضعاً لنفوذ الواقعية التى كان جالდوس أعظم معلميها ، ولكنها واقعية ترسم على خلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين أدباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المأساوى للحياة . وأهم أعمال بيريث دى آيالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات فى القمم » Tinieblas en las cumbres ( ١٩٠٧ ) التى يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية أخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ١ . م . د . ج . A.M.D.G. » ( ١٩١٠ ) ، وفيها يصور لنا الحياة فى دير من أديرة الرهبان اليسوعيين ( الجيزويت ) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان فى سخرية لاذعة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الألوان القائمة مندداً بالفساد الخلقى لكثير منهم . ولهذا فقد أثارت الرواية إثارة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة أيضاً « جوابات أديرة وراقصات Troteras y danzaderas » ( ١٩١٣ ) ، وهى تدور فى بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الأدبى فى العاصمة الإسبانية مفرغاً سخريته على يوهيمية كثير من رجال الفكر والأدب ( والموزونها شفافه بحيث نستطيع أن نعرف بسهولة على أشخاص الذين عمد المؤلف الى التهمك منهم من رجال الوسط الأدبى ) . والرواية مفرقة أيضاً فى التشاؤم ، اذ نرى البطلة التى يحبها الأدب المثقف لا تثبت ان تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على اعجابها وبهر نظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه ، ويتهنى الفضل بالأدب المثقف الى الانتحار .

أما المرحلة الثانية فى حياة آيالا الأدبية فإنه يبدو فيها أكثر نضجاً واصق تفكيراً فهى نتاج هذه الثقافة الواسعة التى اتبحت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن أهم الأعمال الروائية التى تمثل هذا الدور الجديد « تجرى خوان Tigre Juan » و « أزمة شرف El curandero de su honra » ( ١٩٢٦ ) ، وفيهما يعالج مسألة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الاسبان منذ ان اتخذها تيرسودى مولينا Tiro de Molina ( ت ١٦٤٨ ) موضوع مسرحيته الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلًا لمشكلات الحب والجنس والشرف بأسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيها يتمثل ما أحرزه أيبالا من تقدم في فنه الروائي على مرحلته الأولى (٢٩) .

• • •

### جابريل ميرو :

والى هذا الجيل نفسه ينتمى الكاتب جابريل ميرو Gabriel Miro ( ١٨٧٩ - ١٩٣٠ ) ، وهو مثل بلاسكو ايبانيث وأتورين من أهل منطقة شرق الأندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد في أوريولة ( من أعمال لقنت على مقربة من بانسية ) . وعاش في هذا الاقليم الفنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشرقة التى تغفم الحواس . ومن جديد نرى هنا - كما رأينا من قبل في الكاتبين السابقين ، بل وفي التراث العربى الأندلسى لأدباء هذه المنطقة - اثر البيئة الطبيعية على من يولدون في رحابها . وقام ميرو بدراسة الحقوق ، ولكن استعداداه الطيبى الذى أهله له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف أنه كان مشغولاً بالرسم ، وقد تردد في مستهل حياته بين احترام التصوير والأدب ، وأخيراً رأى في هذا الميدان الآخر منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبية عليه طول حياته وبأشرف نفوذاً كبيراً على نثره الأدبى ، فأصبح فنان الكلمة ، وأصبحنا نستشف من قراءته شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة في أعماق نفسه .

وإذا كانت هناك متشابه كثيرة تجمع بين ميرو ومعاصره وبلدته أتورين في كونهما من أساتذة الفن النثرى الذى يعنى عناية كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغيرة والإيقاع البطيء - فان بين الأدبيين فروقاً واضحة : أتورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد النافذ النظرية الذى يودع كل إنتاجه مبادئه الايدولوجية المشتركة بينه وبين جيله . أما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل أتورين في عشقه للأشياء الصغيرة بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما في الريف والمدن الصغرى وفي بنة الحياة في هذه الأشياء ، ولكنه يريد عليه في تمثيلها والامتزاج بها في روحية متصوفة . وهذا من الفوارق بين الأدبيين : الأول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الإيمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلج هذا الشعور الدينى العميق على ميرو في كل إنتاجه . ومن أبرزه كتابه « شخصيات آلام المسيح Figuras de la Pasion » ( ١٩١٦ ) حيث نرى صوراً قصصية للشخصيات التى انصابت بالسيد المسيح . غير أن فلسطين التى صورها لنا في هذه اللوحات القصصية ليست الا بيئة المؤلف بأشجارها ومياهها ونخيلها وشطآن بحرها وقراها وبلداتها الصغيرة . ونحس في كل هذه المشاهد بالقدرة التصويرية التى كانت تبدو في هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما في قوة

( ٢٩ ) نشرت أعمال بيرث دى أيبالا الكاملة في ثلاثة مجلدات في مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب ايويغيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكذلك :

JNoma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan" : Dos grandes temas de R. Ferrer de Ayala Madrid, 1960.

الاحساس بالألوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدين الساذج ، تدين أهل الريف الاسباني الذى ينظر اليه أدينا فى كثير من التقدير والعطف . وفى هذه الصفحات نجد ما يذكرنا بأدب الشعراء الفرنسيين المعاصرين لمرو : فرانسيس جام Francis Jammes ( ١٨٦٨ - ١٩٣٨ ) وبول كلوديل Paul Claudel ( ١٨٦٨ - ١٩٥٥ ) .

وفى سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما فى روايته « أبونا القديس دانيال Nuestro Padre San Danie » ( ١٩٢١ ) و « الاسقف الأبرص El obispo Leproso » حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق فى يد ميرو الى ضرب من المثالية التى هياها لها تدينه العميق (٤٠) .



### فرنانديث فلوريت :

ومن رجال هذا الجيل أيضاً الكاتب والروائى الفكاهى « ونثلاو فرنانديث فلوريت Wenceslao Fernandez Florez » ( ١٨٨٦ - ١٩٦٤ ) ، وهو من جيلية الاقليم الذى اخبرج لنا من قبل رواية عظيمة هى اميليا باردو بانان وشاعراً روائياً فذاً هو فائى انكلان . وكان صحفياً وقصاصاً لم يقطع عن الكتابة طوال حياته التى امتدت قريباً من ثمانين عاماً . وكان خلال السنوات الأخيرة من الكتاب الذين تتسابق على عرض انتاجهم شاشات السينما والتلفزيون .

وقد بدا حياته الادبية متأثراً بأبونا مونوفائى انكلان ومن القصصين الأجانب بالبرتغالى **ايسا دى كيروز** Eca de Queiros ( ١٨٤٣ - ١٩٠٠ ) وكان من اعلام المذهب الطبيعى فى بلاده وبالانجليزى ديكزن والروسى اندرييف . وإلى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الأعمدة السبعة Las siete columnas » ( ١٩٢٦ ) التى تنطلق من مفهوم طريف ولكنه مقع بالشاؤم : هو أن الخطايا السبع انما هى « الأعمدة السبعة » التى يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدا فى كتابات فرنانديث فلوريت منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وإن كانت تشيع فى نشره أيضاً روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجيلية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريت اسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وكان يعنى الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايدولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك فى كثير من رواياته وقصصه القصيرة التى اشتقت موضوعاتها من الحرب او الصراعات الحزبية التى سبقتها ، وسخر فيها سخرية لازمة من النظام الشيوعى الذى سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة فى البحر الأحمر Una isla en el mar rojo » ( ١٩٣٩ ) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » ( ١٩٤١ ) . وفى الاولى لا يعنى بالبحر الأحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو يعنى بحر الشيوعية الذى طم حتى أغرق كل أنحاء البلاد ، و بالجزيرة فيه تلك السفارات الأجنبية التى كانت آخر ملاذ يلجأ اليه الهاربون من النظام الشيوعى ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية للمامراته اولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية فى تلك السفارات .

( ٤٠ ) نشرت أعمال جابريل ميرو الكاملة بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم فى ١٩٥٣ ( دار نشر اجيلار ) ، وانظر عنه .

R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyeno d'expression, Bordeaux, 1964.

Salvador de Madariaga: "Azorin", Gabriel Miro, 1922.

وتمتلىء الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والامل وتخفف من قسوة مشاهداتك الفكاهة الرقيقة التي ميزت كاتبنا في كل انتاجه . اما « الرواية رقم ١٣ » فهي كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم النازي ، ولكنها اقرب الى الدعاية السياسية التحيزية واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنانديث فلوريت بأخرة من حياته رواية أخرى تعتبر من أروع انتاجه وهي « متاعب المجر السري رنج Los trabajos del detective Ring » ( ١٩٦١ ) . وفيها سخرية بديعة من مغامرات هذا المجر السري الانجليزي في اسبانيا الماركسية . ومحور الرواية هو ان جوادا انجليزيا من خيل السباق الاصيل كان قد فقد خلال الفوضى التي سببتها الحرب الالهية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المجر السري النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هيبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضي المجر الهام في بحثه المضني بنشاط وهمة وتقدير للتعبئة الكبرى الملقاة على عاتقه ، وفي الوقت نفسه يبرود انجليزيا اصيل ، اذ هو لا يلقى بالا الى ما يدور من حوله : الرجال يقتلون في عرض الطرقات ، والنساء تنتهك اعراضهن ، والأطفال يموتون جوعاً ، ولكن المجر الانجليزي لا يهتم بشيء من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى اخباره حتى تظهر في النهاية الحقيقة الرهيبة : وهي ان الحيوان النفيس قد ذبح واكل لحمه الجائعون في غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المجر « رنج » نفسه في التهام نصيب من لحمه (٤١) .



### الجيل الطليعي :

#### رامون جومث دى لاسرنا :

في مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء في اسبانيا تواف الى التجديد ولكنه حائر لا يعرف الى ان ينتهي به طموحه الى الاثبات بشيء لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بدأوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التي كان رائدها روبن داريو (توفي في ١٩١٦) أو عن الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياتنا الشعرية .

هذا الجيل هو الذي عُرف في تاريخ الشعر الاسباني باسم جيل الطليعية Generacion de vanguardia ، وقد كان غنياً بشعرائه ، ولكن اثره في الفن القصصي اقتصر او كاد على شخصية واحدة تعد اكثر شخصيات الأدب الاسباني المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعني به رامون جومث دى لاسرنا Ramon Gomez de la Serna ( ١٨٩١ - ١٩٦٣ ) . وكان من مدرّيه من أسرة كان ملاحظاً دقيقاً لا يفتأ يرقب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يخرج من مخبئه ليختلط بالناس او يتردد على المتندبات الأدبية او يواجه الجماهير في محاضرات غريبة تكون منصبته فيها كرسياً من كراسي « السيرك » الطائرة أو ظهر فيل أبيض أو ما أشبه ذلك من نوادره و « تقاليمة » الغريبة .

(٤١) نشرت أعمال فرنانديث فلوريت الكاملة ( ط ١ ) ( اجيلاز ) في مدريد سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصص كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الإسباني ٥٤٤/٣ - ٥٥٦ ، وكتاب اتنوبو ايجيليسياس لاجونا ص ٤٨ - ٥٠ .

ورامون جومث دى لاسرنا مبتكر للورجديد في الأدب الاسباني أطلق عليه اسماً ابتدعه ابتداءً هو « جريجيرياس Gregueria » وهو اسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسية بلفظ Criaileries والى الإيطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرة لا يتجاوز كل منها سطراً ولا يربط بينها موضوع ، وهى تعبير عن فكرة أو خاطرة تمن المؤلف ، وكثير منها لا يزيد على تشبيهات أو تعابير مجازية افن في توليد صورها أو تلاعب فيها بالألفاظ على نحو يذكركنا بكثير من مقطوعات الشعر الأندلسي أو تلك القطع الصغيرة المترعة بالحكمة مما نراه في لزوميات أبى العلاء المعري ، وان كان الكاتب المدريدى لم يقصد الى هدف فلسفى أو وعظى ، وانما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا يياض القريحة ، آية في خصوبة الخيال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركاً في كثير من الفنون الأدبية فقد ألف المسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيراً في النقد وعدداً هائلاً من التراجم والسير .

ومن أشهر أعمال رامون الروائية « الراسترو El Rastro » ( وهو سوق في مدريد القديمة خاص بالعاديات والأشياء القديمة ) ( ١٩١٨ ) ونجد فيها تصويراً رائعاً للأحياء الفقيرة في مدريد ، تصويراً يجمع بين دقة الملاحظة التي تجعله قادراً على تمثيل الواقع ، ولكن بغير أن يتخلل من هذه الشاعرية والفكاهة التى ترفد دائماً على نثره . ومن رواياته التى تدور كذلك في جو مدريد « مصارع الثيران كاراتشو El torero Caracho » ( ١٩٢٦ ) ، وفيها صفحات بدیعة من أجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعة في حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التى تشبه فن المنمنمات والتى أصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جومث دى لاسرنا قد هاجر الى أمريكا الجنوبية ، فاستقر في الأرجنتين ، ولكن صلته بمسقط رأسه مدريد لم تنقطع أبداً ، اذ ظل يوافي مجلات العاصمة الاسبانية وصحفها بمقالاته وقصصه وخسائطه حتى وفاته في بونوس آيرس سنة ١٩٦٣ ( ٢٢ ) .



### جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليعى الذى ظهر في أوائل هذا القرن والذي تعددت اتجاهاته وتنافرت وان كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التقت ميول الأدياء الشباب في مذهب فنى متسق هو الذى اصطلح على تسميته بجيل ٢٧ . والسبب في اختيار هذه السنة بالذات هو أن ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطاً بالاحتفال الكبير الذى اقيم بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر

( ٢٢ ) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر اعماله الكاملة التى يديء في جميعها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك : M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

الاسباني **جونجورا** (١٦٢٧ - ١٦٢٧) . فقد تحول هذا الاحتفال الى مظاهرة أدبية حمل لواءها الشعراء الشباب ممن ولدوا قريبا من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين هؤلاء شخصيات سيقدّر لها في هذا الميدان سطوع وتآلق على مستوى عالمي مثل فيديريكو غرسمية لوركا ( ١٨٩٨ - ١٩٣٦ ) . وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن الفن » ومن أجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذي كان في نظرهم اصدق نموذج للفنان الذي يعيش لفنه ويبدل كل جهد لتجويده واقتنائه .

وإذا كان أبرز أعلام هذا الجيل واخلدتهم أعمالا هم الشعراء ، فانه لم يخل أيضا من بعض الروائيين الذين ارادوا ان يطبقوا على فهمهم الروائي نظرية « الفن للفن » محاولين أن يكتبوا ما دعوه « الفن القصصي الخالص » اسوة بـ « الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان أقل من اصحابهم ، ولم يستطيعوا أن يقدموا للفن الروائي ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسي الآن أو كاد ينسى في اسبانيا المعاصرة كثير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات أخرى .

وأول من يستحق أن يوضع على رأس هذا الجيل من الروائيين هو **بنخامين خارنيس** Benjamin Jarnés ( ١٨٨٨ - ١٩٤٩ ) الذي كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالا ، في محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تغريب او جزئية ، فالرواية لديه ينبغي أن تقوم على أساس فكري يستعين عليه بالثقافة المتينة والاطلاع الواسع ، دون اهمال للشكل أو الاسلوب ، إذ يبالغ في التأنق فيه وفي اختيار الألفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضني والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائي **التونيو اسبينيا** Antonio Espina ( ولد سنة ١٨٩٤ ) الذي نجد عنده ضربا من الرومانسية الجديدة تبدو بصفة خاصة في روايته « لويس كانديلاس » Luis Candelas ( ١٩٢٩ ) ، وهي سريرة قصصية لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الأسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذي ألهم أخيلة أهل مدريد في القرن الماضي ، إذ كان يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء .

ومن الروائيين الذين نسي اليوم انتاجهم أو كاد على قرب عهدهم **ليديسما ميراندا** Ledesma Miranda ( ١٩٠١ - ١٩٦٣ ) من مدينة المرية في اقصى جنوب شرقى اسبانيا . وكان في شبابه واقعا تحت نفوذ نظرياته اورتيجا جاسسييت في ضرورة تجريد الفن من ارتباطه بالأشياء والأشخاص حتى يقصد الفن لذاته . غير أن انتاجه المبكر في الثلاثينيات لم يجد قبولا كبيرا . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتلمس لنفسه اسلوبا خاصا يميزه ويعود الى طريق الفن الروائي الصحيح المتمثل في جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التي لقيت نجاحا ملحوظا في الاربعينيات وأوائل الخمسينيات « المدنسة أو قصص شخصيات قديمة » Almudena o historias de ciegos personajes ( ١٩٤٤ ) و « بيت الشهرة » La casa de la fama ( ١٩٥١ ) . والاولى محاولة لرسم صورة لمديريد

( ٤٢ ) لويس دي جونجورا Luis de Gongora ( ١٥٦١ - ١٦٢٧ ) شاعر من فرطية كان من اعلام ما يعرف باسم العصر الذهبي . وقد كان يمثل مذهبا جديدا في الشعر يقوم على أساس متين من الثقافة وأعمال الصنعة وتجويدها الى أبعد حد حتى انه ليمثل الشاعر الذي يعيش خالصا لفنه . على أن هذا هو الذي أدى بالاجيال الأدبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الإفراط عن شعره حينما بدأت الأنواع الأدبية تعرف عن الفن المفرق في الصنعة والزخرفة مما اصطلح على تسميته بالـ barroquismo غير أن أدباء القرن الثامن عشر عاندوا من جديد الى « اكتشافه » والتعبد بمذهبه الشعري إذ عدوه سابقة للجداء المعروف بالفن للفن .



التي عرفها في شبابه المبكر ، وهى تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رآناه من قبل في روايات جالدوس ، أما الثانية فهى قصة اسيرة غنية من « المربة » يتشتت أفرادها في دروب الحياة بعد ان ذهب المال وانقضت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو في هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتنبهه للجزئيات ، وإيقاع نثره البطيء وتحليله النفسى العميق للشخصيات ، والحقيقة ان روايات هذا الكاتب الذى لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيراً من المصير الذى انتهت اليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دى لاسرنا كاتبان يُعدان أيضاً من جيل ٢٧ : **أولهما** **البنسى صمويل روس** ( ١٩٠٥ - ١٩٤٥ ) الذى كان يُعد من المبشرين بمستقبل مرموق في عالم الرواية منذ ان اصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » ( ١٩٢٨ ) ، وقد بدا في نثره المطبوع بطابع شعري واضح مدى تأثره بأسلوب استاذ جومث دى لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضله عليه . على أنه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وان لقيت اطراء كبيراً من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر في سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية للمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع القريب لى يحدثنا عن زوار هذه المقبرة من الأحياء بأمالهم واحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفي الرواية سخرية من تلك المشاعر النبيلة التى تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تلبث ان تتبخر أو تبتلل حينما تصطدم بعالم المصالح والمطامع والأوهام وفي غمار رغبات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية الى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكراً على هذه الملكة القصصية الكبيرة ، اذ اختصر فصحته وهو في أوج اكتمال شبابه قبل ان يبلغ الأربعين .

**وأما الكاتب الآخر فهو توماس بوراس** Tomas Borrás ( ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة ) وهو كذلك قصاص عبقى النزعة مولع مثل استاذة بالتلاعب بالألفاظ مستعيباً في ذلك باقتدار عظيم على التصرف في اللغة ، كما أنه يمتاز على كتاب جيله بتدقيق جعله آية في خصوصية الخيال وسيولة القلم ، فقد عالج كل ألوان الانتاج شعراً ومقالات ونقداً ومسرحة على اختلاف ضروبه من مأساة وملهاة وأعمال مسرحية موسيقية وأوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريباً ان يبلغ المطبوع من انتاجه الغزير الهائل سبعة وسبعين مجلداً ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقيقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفاً في يمينيته ، فاشترك بلسانه وقلمه في محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من اجل ذلك لاضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق باتجاهه الايديولوجى كتبها حول وصول الشيوعيين الى السلطة وما ساد نظامهم في رأيهم من فساد وارهاب وخنق للحريات واقتيالات جماعية ، ثم عن الحرب الأهلية ، وما أعقبها حين تحولت اسبانيا الى ركام وخراب . وأهم هذه الروايات « الكتابات الشيوعية في مدريد Checas de Madrid » ( ١٩٣٩ ) و « دماء الأرواح La sangre de las almas » ( ١٩٤٨ ) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة Madrid tenido de rojo » ( ١٩٦٢ ) ، غير أن من عيوب توماس بوراس - فضلاً عن تحيزه الايديولوجى والطابع السياسى الواضح لكثير من انتاجه القصصى - ان رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تفرى بالقراءة ، فطاقاته الطبيعية لا تتفق وإياها ، وإنما تتجلى فحولته وقدرته في القصة القصيرة التى يعد اليوم في طليعة كتابها في اسبانيا . بل انه يصل الى القمة في لون كاد يتفرد به هو ما يمكن ان يسمى بـ « الاقصية المركزة » التى يجدها في عدة سطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية الا الارجنطينى **خورخي لويس بورخيس** Jorge Luis Borges .

ويشبه هذا الكاتب في نزعتيه السياسية اليمينية الأرستقراطية المديريدي أجوستين دى فوكسا Agustín de Foxa (١٩٠٣ - ١٩٥٩) وكان دبلوماسياً قضى بحكم مهنته كثيراً من سنى حياته خارج إسبانيا . وهو يمد من أحسن نثرى السنوات الأخيرة في الأدب الأسباني ، فهو من أقدر من ملكوا زمام اللغة وأبرعهم في صياغة الأسلوب وأكثرهم اهتماماً باناقته وصقله وموسيقيته مشبهاً في ذلك طريقة فائى الكلان . ولعل قمة إنتاجه رواية « مدريد من بلاط الملوك الى الكتاب الأحمر Madrid, de Corte a Checa » ( ١٩٣٨ ) التى يصور لنسا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحرب الأهلية . وهو يهتم بابرار الحياة السياسية واتجاهها في رايه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذى غلب على النظام الجمهورى تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الزائفة ، وفي القسم الثانى من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتدال والسوقية من وراء شعارات التهريج السياسى الرخيص ، وأخيراً يروى لنا فى القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الأهلية بكل احوالها ومجازرها الدامية . وتسرى في الرواية روح من السخرية تبدأ رقيقة مغلفة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهى الى مرارة موجعة عند الحديث عن وقائع الحرب . غير ان تلك السخرية نفسها هى التى أضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المأساوية التى كان يمكن أن تزيد من تأثيرها في النفس . والرواية قبل كل شئ تمثل الموقف الإيديولوجى لصاحبها ، فهو كما ذكرنا أرستقراطى ودبلوماسى مرتبط بالنظام الملكى ارتباطاً وثيقاً ، فنظرته الى الحرب الأهلية لا تخلو من كونها نظرة متحيزة من جانب واحد ، ويستشف دائماً من سياقها أنها مكتوبة بلهجة السيد المتعالي الذى يتصنع العطف الأبوى وينظر الى الشعب والامة من فوق .

ولا يسعنا ونحن في هذا العرض السريع لاولئك الروائيين المنتمين الى جيل ٢٧ الا ان نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية ، ونعنى به الباسكى لويس اتونيو دى فيجا Luis Antonio de Vega ( ولد سنة ١٨٩٨ ) . وكان على الرغم من مولده في بلباو في أقصى شمال اسبانيا مولعاً بالعالم الأفريقى ، فعاش سنوات طويلة في المغرب وعرف الشمال الأفريقى معرفة وثيقة ، وأهم من ذلك أنه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوباً صادقاً جعله من أكثر كتاب اسبانيا تحمساً لقضايا المغرب العربى ، واشتهر بمقالاته الملهبة التى كان يكتبها هن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما أثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسى ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب عن مشكلاته كثير من المقالات المشبعة بروح المودة والتقدير الخالص للامة العربية .

وقد كان لويس اتونيو دى فيجا الى جانب عمله الصحفى والسياسى غزير الانتاج في ميدان الرواية والاقصوصة . وكثير من إنتاجه القصصى يتخذ مسرحه في ذلك العالم الذى أحبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربى . وكانت رواياته الاولى في اوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكرى الذى وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتحلل منه شيئاً فشيئاً مقترباً من الواقعية مثل رواية « حى الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » ( ١٩٥٣ ) ، وان كان كذلك قد استهووه جو الأساطير والسحر والخرافات الذى استمد من معابشته لاهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد في كرامات أوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « أنا سرقت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe » ( ١٩٥٠ ) ( ٤٤ ) .

والحقيقة ان عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثير ولا يحصرهم العدد ، غير أننا نكرر هنا ما لاحظناه من أن هذا الجيل لم يستطع ان يقدم روائيين على المستوى السابق ( جالدوس ، باروخا ، اونا مونو فائ اكلان ) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصى فى الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطفئة الى حد ما ، لا تفرها أسماء ساطعة التأتق فى ذلك الميدان ، واطن أن لذلك سببين رئيسيين :

**الأول** هو أن التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادى بمبدأ « الفن للفن » ، وإذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحاً جديدة فإنه لم يكن ليصلح كثيراً للفن القصصى الذى يبنى له أن ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك فى الحياة . ولو أن القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم وأحلامهم الموى الركن الرئيسى الذى يجب أن تقوم عليه ، ولو أنها فقدت عند المنتهى صلتها بجاهر القراء العريضة - وهم « مستهلكو » العمل الفنى القصصى - أصبحت لونا من الترف يهدف الى امتاع أقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصى الذى عالجها ادياء جيل ٢٧ ، اذ أنتجوا لنا قصة « فكرة » أو « عقاية » أو « فنية » ، فلم تستطع أن تجد استجابة وقبولا من الجماهير . وادى هذا الى اعراض عن النتاج القصصى استمر وقتاً غير قليل . وقد تنبه القصاص الاسباني **ماكس أوب Max Aub** أحد اعلام الفن الروائى ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسى الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكرى السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز **اورتيجا جاسيت Ortega y Gasset** صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٥) فقال فى عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وأن كانت قد أصابت مفصل الحقيقة :

(٥) **خوسيه اورتيجا جاسيت José Ortega y Gasset** ( ١٨٨٢ - ١٩٥٥ ) هو أبرز مفكرى اسبانيا وفلاسفتها فى العصر الحديث . وهو الذى يمثل انتفاخ الفكر الاسباني الحديث الى عالم الثقافة الأوروبية ولا سيما بالفلسفة الألمانية التى تمثلها منذ سنوات دراسته فى ألمانيا . وليس لأورتيجا جاسيت مذهب فلسفى كامل متكامل موحد ، ولكن له عدداً هائلا من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية . وكان فى تعلمه الى اصلاح اوضاع بلاده يسعى الى ربطها بالتطور الفكرى السائد فى أوروبا وفى ألمانيا بصفة خاصة . ولأورتيجا آراء كثيرة جدية بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد اودع كثيراً من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » ( ١٩٢٥ ) . وهو كتاب باشر فلونا كثيراً على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على أن الفن ليس الا شيئاً عابراً يربط بالحظة التى يولد فيها العمل الفنى ، والفن الحقيقي فى نظره هو الذى يقصد الفن لادانه دون أن يكون للجو الانسانى المحيط به ادنى نفوذ عليه . ومن الواضح أن هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائداً فى أيامه ، ولم يكن لأورتيجا يخفى احتقاره لما كان يعنى بالفن الواقعي ويعدّه ابتذالاً للفن وانحداراً به الى السوقيّة . وكان أورتيجا فى هذه النظرية حول فلسفة الفن منطقياً مع نفسه ، متسقاً مع آرائه السياسية والتاريخية ، اذ كان يرى أن الحكم الصالح يبنى الا يكون فى ايدي الجماهير التى تنزع بطبيعتها الى القوالب ، بل فى يد اقلية أو « نخبة مختارة » . وهو يرى أن السبب فى تخلف اسبانيا عن سائر بلاد أوروبا هو أنها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « القلة المختارة » . والفريق فى فلسفة أورتيجا الجمالية أن آراءه حول « الفن المجرّد » قد التقت بمبدأ « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متخذين قوتهم فى ذلك الشاعر جونغورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته فى تلك السنة ، مع أن أورتيجا غير بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر مندداً بما سماه « ابتذاله الريفي » . عن أورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرانا اليه ، وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, 1956.

« ان اورتيجا جاسيت هو المسئول الأول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، اذ انه هو الذى اوقف تيار الواقعية في الادب الاسباني (٤٦) .

**والعامل الثاني** هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقداً الأمل في ابايهم الى خارج اسبانيا لأسباب سياسية في الغالب ، اذ كان معظمهم من الجمهوريين اصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد ادى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيها تحب قيادة الجنرال فرانكو الى ان خرجوا من بلادهم طوعاً او كرهاً . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون في بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، او كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظاً كبير من النجاح ولم تلفت اليهم نظر النقاد بشكل كاف ، ثم تفتحت مواهبهم وآتت اكلها بعد ذلك في مهاجرهم بعيداً عن اسبانيا . واكثر هؤلاء ممن ولدوا في مطلع القرن فكانت اعمارهم عند ظهور الجيل الذي هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم في مستهل حياته لذلك المذهب التجريدي أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسية والاجتماعية واندماجهم في مشكلات بلادهم اخذوا يعدلون شيئاً فشيئاً عن ذلك المذهب متطوِّرين بفنهم القصصي تطوراً ملحوظاً ، ارتفع به الى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . وتذكر من هؤلاء بصفة خاصة **أرتورو باريا** ( ولد سنة ١٨٩٧ ) و**ثيسر أركونادا** ( ولد في سنة ١٩٠٠ ) و**رامون سنسندر** ( ولد في ١٩٠٢ ) و**ماكس أوب** ( ولد في سنة ١٩٠٣ ) و**فرانسييسكو ابالا** ( ولد في ١٩٠٦ ) . على أننا سوف نكتفي هنا بهذه الاشارة ونرجى الحديث عنهم الى مكانه اللائق .



### خوان أنتونيو ثونونيجي :

قبل ان نتحدث عن الحرب الأهلية الاسبانية- أكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الأول من هذا القرن - ومدى آثارها العميقة في الفن القصصي الاسباني ، نود ان نشير الى شخصية هذا الروائي الفذ الذي لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم الى مدرسة محددة الطابع والذي يعتبر في اسبانيا المعاصرة أعلى قممها في ميدان الفن الروائي .

ولد **خوان أنتونيو ثونونيجي** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين في سنة ١٩٠١ في بلدة بورتوجاليتي ( التابعة لبلباوا في اقليم الباسك ) ، فهو اذن بلدي لاوانامو وباروخا الذي يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور لثونونيجي على مسرح الحياة الأدبية في سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من اللوحات القصصية « ولا نقول القصص » بعنوان ( Vida y paisaje de Bilbao ) ، وهو عمل ليس قصصياً بمعنى الكلمة وإنما هو أشبه بذلك اللون الأدبي الذي يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذي كان ممهداً لظهور الادب الواقعي . على ان هذا العمل المبكر لكاتبنا كان أشبه بارهاص لما سيكون عليه فنه القصصي ، فنحن نجد فيه صوراً ونماذج بشرية كأنها هي تخطيط مبدئي لأعمال قصصية مستقبلية . وفي سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثسة في واحد او الشرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التي تلفت النظر اليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

( ٤٦ ) نقل هذا النص انتونيو ايجليسياس لاجونا في كتابه المشار اليه من قبل ص ٢٢٤ .

خاص بالنماذج البشرية ذات الأطوار الغريبة او معالم الشذوذ الواضح الذى يكاد يمس حدود الجنون . وربما استطعنا أن نتلمس فى بعض هذه الأفاصيص تأثر المؤلف باونامونو ورامون جومث دى لاسرنا ولا سيما فى لغته التى تحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن أن نربط بعض شخصيات قصصه بميثلات لها فى قصص بيرانديللو التى تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائى والنقاد الإيطالى أيضاً « بونتيمبيلي » (٤٧) .

على أن ثونونيجى يقدم بعد ذلك فى سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فنشر رواية « El Chipichandle » ( وهذا اللفظ هو التحريف الذى يجرى على السنة هوام أهل بلباو للفظ الإنجليزي Ship-Chandler أى السفينة التى تزود البواخر بالوقود ) ، ولعلها من أجود إنتاج هذا المؤلف . فيها يعود بنا الى التقليد الروائى القديم الذى كان قد اضمحل وشحبت لوانه منذ أيام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصى اسباني أقدم من هذا بكثير : هو « الرواية البيكارسكية » التى كانت من أول مظاهر النهضة القصصية فى القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة فى بيئة ميناء بلباو المائج بالبواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتعهدين والنشالين واللصوص وأصحاب الحانات . وهو فى أثناء ذلك يرسم لنا صورة اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وأرصفاتها ، صوراً تشيع فيها سخرة رقيقة . والمؤلف يضيء فى قصص مفامرات هذا البطل فى مختلف أوساط المدينة البحرية حتى يوصله فى النهاية الى أن يصبح حاكماً .

ويكاد ابرز إنتاج ثونونيجى الروائى ينحصر فى سلسلتين كبيرتين : الأولى تضم الروايات التى صور بنا لها الحياة فى بلدة بلباو والتى يكملها بعد الرواية التى اشرنا اليها : « قصص وأسماح من خليجنا Cuentos y patranes de mi ria » و « سفينة الموت El barco de la muerte » ( ١٩٤٥ ) و « القرحة La ulcera » ( ١٩٤٨ ) و « الانفلاس La quiebra » ( ١٩٤٧ ) ، والثانية هى التى تدور أحداثها فى مدريد ، ومن أول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » ( ١٩٥٠ ) ، حيث يصور لنا مدريد أثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هى La vida como es » ( ١٩٤٥ ) ، وتكتملها « الحياة تستمر La vida sigue » ( ١٩٦٠ ) . وفى هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريد وأحياءها الفقيرة ونشاليتها وجرميها واقعية عارية ، هذا الى عدد آخر من الروايات التى قدمنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ فى كل هذا الإنتاج ان البناء الروائى عند ثونونيجى متكامل متين يخضع للمفهوم التقليدى للرواية ، وإذا كانت قدرته فى الكتابة القصصية تعمل على مستوى الشك فان أسلوبه هو الذى يترك مجالاً فسيحاً للمؤاخذه ، وإنما يرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد فى التفرد بأسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتاب العفويين الذين يكتبون بلغة الحديث اليومية . والواقع ان الاسراف فى استخدام لغة الشارع - مهما قيل فى تبريره من التزام الواقعية - امر لا بد أن ينتهى بأسلوب الكتابة الى الابتذال السوفى ، فالرواية أولاً وقبل كل شيء أدب ،

( ٤٧ ) ماسيمو بونتيمبيلي Massimo Bontempelli ( ١٨٧٢ - ١٩٦٠ ) من أشهر النقاد والقاصصين الإيطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد فى الفن القصصى كان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وضد حركة « الطليعيين » التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى من جهة أخرى ، أما هذا الأدب الجديد فيمكن أن ندعوه ضرباً من « الواقعية السحرية » أراد بها أن يكشف عالم ما تحت الحقيقة فى الحقيقة نفسها .

ولا بد أن يُستخدم فيها أسلوب أدبي يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم ثونونجي من أسلوب الكتابة ، ولكنه كان أدبياً ينتمى الى اقليم لم يعرف أبداً بحبه للبلابية المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه في طموحه الى اصطناع أسلوب مميز أن ينتهج طريقاً آخر : هو التدقيق والافراط في الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة أو تلك حسب الموضوع الذي يتناوله في قصصه ، فهو إذا تحدث عن عمال الأرصفة أو بحارة السفن أو الصيادين أو البنائين أو مصارعى الثيران أو النشالين استلج في الحديث عن أعمالهم بلغتهم ومستخدماً كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعلمهم فهم ما يقولون . وهذا هو ما جعل روايات ثونونجي تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد أن المترجم من انتاجه أقل مما ترجم لقصاصين أقل منه مكانة . بل إنه في كثير من الأحيان يرى نفسه مضطراً الى أن يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارئ ، وهو شيء لا يستساغ في الأسلوب القصصى ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل بحمله دائماً على تطوير رواياته الى حد يجاوز صبر القارئ أحياناً ، وكأنه كان يفرض على نفسه أن يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج ثونونجي من لسون كانت مقدرة وطاقته الإبداعية كفية بأن توصله فيه الى القمة . ونعني به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف أن انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على أن ثونونجي بدأ يتخلص من عيب التطويل ولا سيما في رواياته التى كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، إذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسباً بذلك لعمله القصصى حبكة أمثى وترابطاً أشد .

خوان انتونيو ثونونجي على علاقه وبكل مزاياه وعيوبه من اعظم القصصيين في عالم الاداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المعجبين به فضله على جالدوس وباروخا ، وإذا كان في هذا الحكم بعض المبالغة فإنه لا شك في طاقته الاخلاقه وفي أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم في عالم الادب الاسبانى . وقد اتى الاعتراف الرسمى به في سنة ١٩٦٢ حينما منحه جائزة الدولة في الادب . ومن المفارقات الطريفة ان الرواية التى نال بها هذا التقدير كانت بعنوان « الجائزة El premio » ، وفيها سخر أبلغ سخرية من الأوساط الادبية في اسبانيا ومن الأجهزة التى تقوم بمنح الجوائز الادبية (٤٨) .



### الحرب الأهلية الإسبانية

#### وإنراها في الفن القصصى :

قبل أن نتحدث عن مدى انعكاس الحرب الأهلية الاسبانية على الفن القصصى وإنراها في تطوره ، علينا أن نلاحظ أن الحروب الأهلية ليست جديدة في تاريخ الشعب الاسبانى ، بل أن الحرب الطويلة التى شغلت كل تاريخ اسبانيا في العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية إنما كانت الى حد ما ضرباً من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد انهم أهل البلد الحقيقيون وأن الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعاً بين مفهومين مختلفين للحياة . وكذلك كانت الحرب الأهلية الاسبانية الأخيرة صداماً بين مفهومين متفايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموى المرير الذى فرق أحياناً بين افراد الاسرة الواحدة .

( ٤٨ ) حول خوان انتونيو ثونونجي انظر بالبوينيا برات ٧٦٦ - ٧٧١ ، والفصل الخاص له في كتاب ايوخيبيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٢ - ١٢١ .

وكانت احوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفيها امبراطوريتها فى سنة ١٨٩٨ على درجة بالغة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الى الساسة الاسبان وفيهم فاقمتهم بضرورة انتهاز سياسة ديمقراطية متحررة . غير ان اسبانيا لم تكن على اهبة لذلك التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلاً عن ان المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكانوا لا يرون او لا يريدون ان يروا ان السبب فى تدهور اسبانيا وتخلفها انما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق تسائده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعزون ذلك الى مسا بدأ يتسرب الى بلادهم من افكار متحررة « ثورية » اتهم من جيرانهم الاوربيين . ولم تغلق الحكومات المتحررة بعض الشيء التى اعقبت كارثة ٩٨ واستمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين فى التوفيق بين الطائفتين المتنازعتين : المحافظين والاحرار ، بل كان الحواري بينهما لا يلبث ان ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال فى الشوارع . واخيراً رأت الملكية ان تضع حداً لذلك ، فاسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمو دي ريفيرا Primo de Rivera » ( ١٩٢٢ - ١٩٢٩ ) ، واذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت ان تعيد النظام وتقوم ببعض الاصلاحات فى البلاد فان الشعب قد ضاق فى النهاية بذلك الحكم المطلق وبحججه على الحريات . واخيراً استجاب الملك الفونسو الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دي ريفيرا ، ووصل الاحرار الى الحكم واحرزت الافكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية واعلان الجمهورية فى السنة التالية على نحو سلمى هادئ ، وبدا ان اسبانيا مقبلة على السير فى طريق الديمقراطية الحقبة ، غير ان المحافظين الرجعيين كانوا يتربصون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بتراخيهم فى الحكم واغضابهم عن الاعتصالات والاضطرابات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى أعلن الجنرال فرانكو ثورته فى سنة ١٩٣٦ واجتاز مضيق جبل طارق ( اذ كان قائداً للقوات الاسبانية فى شمال المغرب ) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى معسكرين : معسكر المحافظين الكاثوليكين الملكيين ( بغير ملك ) ومعسكر الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الاجنبية فى هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فاقبلت روسيا السوفيتية ودول اوربا الغربية « الديمقراطية » مثل انجلترا وفرنسا تعد الجمهوريين ، بينما اعانت فرانكو وامدته دولتا المحور : ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى ما نعرف : الى انتصار فرانكو وتولييه رئاسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً - والحروب الاهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شان الثورة الشيوعية والحروب الاهلية التى دارت فى ظلها ، فقد انتجت لنا ادياً قصصياً كثيراً يكفى ان نشير من اعلامه الى **بوريس باسترنالك** ( ١٨٩٠ - ١٩٦٠ ) و **ميخائيل شولوخوف** ( ولد فى ١٩٠٥ ) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الاول فى ١٩٥٨ والثانى فى ١٩٦٤ . وكذلك الامر فى الثورة المكسيكية التى اخرجت لنا نفراً من اعظم الروائيين مثل **ماريانو اوليالا** و **مارتين لويش قرمان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى ان يترتب على الحرب الاهلية الاسبانية فيض من الادب القصصى ، بل ان ذكريات هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الاعمال القصصية الرائعة .

لقد أوحى الحرب الأهلية الإسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها أو شهدوها من قريب أو بعيد ، ونذكر منهم **ايرنست هيمنجواي ، وجون دوس باسوس ، واندرية مالرو ، وجان بول سسارتر ، وإليسا إيرونودج** على سبيل المثال لا الحصر . أما الكتاب فقد أحصى منهم الناقد **إيجلسياس لاجونا** - وهو يعترف بأنه لم يستقص كل الأسماء - مائة وستة وثلاثين كاتباً من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصرُوا في كتاباتهم على وصف أحداث الحرب فقط بلغ عددهم أربعة وسبعين كاتباً من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا في اسبانيا وثمانية عشر مهاجراً (٤٩) .

ومن الواضح أننا لا نستطيع في هذه الدراسة الإلمام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فأننا سوف نكتفى ببيان بعض الخطوط العامة لنتاجات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب المثلين لها .

**وإذا كانت الحرب الأهلية كما ذكرنا صراعاً بين مفهومين أيديولوجيين متنافسين فإن الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك أن ينقسم إلى وجهتين كل منهما تنظر إلى الحرب من زاويتها :** بين الكتاب الذين بقوا في اسبانيا بعد الحرب اذ كانوا من الفريق المنتصر أو على الأقل المحايدين ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعاً أو فراراً بحكم انتمائهم إلى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء في مهاجرهم الأوربية ( فرنسا ، الاتحاد السوفييتي ، إنجلترا ) أو الأمريكية ( الولايات المتحدة أو مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية ) .

وطبعاً أن تفصل بين الفريقين هوة سحيقة زادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقارباً بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم في اسبانيا بعودة بعض المهاجرين إلى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت بأعادة طبع الأعمال الأدبية التي كتبها المهاجرون في اسبانيا نفسها ، وأخذت جذوة الحقد المتبادل في الخبو وإن لم تخدم تماماً حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فأننا نلاحظ أن كتابات المهاجرين أكثر اهتماماً بتعمق المشكلات الاجتماعية التي تولد عنها الانفجار ، ولكن المראה أشيع فيها ، وهي أكثر تحيزاً واصطفاً بالصيغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبي مشحوناً بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ أن معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بدائية حملتهم على أن يجعلوا أنفسهم دائماً محاور ندور حولها كتاباتهم ، مودعين إياها ما يشبه أن يكون دفاعاً عن تصرفاتهم الشخصية أو تقديماً لحساب عن أعمالهم . والواقع أن أولئك المهاجرين كانوا يحتاجون إلى وقت طويل حتى يعودوا إلى التكيف بظروف الحياة الجديدة في مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات أنفسهم في الاندمال . ولقد أمضى بعضهم نحو ثلاثين سنة في الخارج يجترون آلامهم ويفتدون بذكرياتهم الماضية دون أن يلقوا بالاً إلى ما أصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كان ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

أما فريق الكتاب الذين ظلوا في اسبانيا فإنهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً في نظرتهم وحكمهم على الحرب وإن كانت حزبيتهم أيضاً واضحة في انتاجهم الذي أعقب نهاية الحرب بشكل



مباشر ، ولكنهم اخذوا شيئاً فشيئاً في تقدير وجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح أفكارهم عن مثلهم وآرائهم والنظر الى تلك الحرب نظرة متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير أنه من العسير أن نطالب أولئك الذين خاضوا الحرب واكتسبوا بناها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك أن يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى . ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذى لم يحارب ولكن صور الحرب وأهوالها قد انطبعت في أخیلته ، أعنى هؤلاء الذين كانوا في سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعينهم الآن من أمرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وإنما يدكرون فقط بشاعة تلك الحرب التى مرقت أوصال وطنهم وانزلت أهوالها بالشعب جميعاً دون تفریق بین زرقة وحمرة . هذا الجيل الأخير هو الذى استطاع أن يقدم لنا في انتاجه الأدبى من الحرب الأهلية أعمالاً أكثر انجاشاً الى الإنصاف ، وأعمق نبضاً بالإنسانية التى تسمو على الشیخ والأحزاب ، وأرق شعوراً آزاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء ...

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية في نتاجهم القصصى في ثلاث مجموعات :

**الأولى :** طائفة القصاصین الذين كانوا رجالاً ناضجين وكتاباً على حظ من الشهرة في وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبعبدا الى نحو سنة ١٩١٠ .

**والثانية :** الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين في صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بین سنتی ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

**والثالثة :** الذين ادركوا الحرب ولكنهم كانوا ايامها اطفالاً فلم يسهموا في احداثها ولكنهم ذاقوا وبلانها من جوع وحرمان أو فقد لآبائهم وأفراد من أسرهم .

أما الطائفة الاولى فينتى إليها كثير ممن سبق لنا الحديث عنهم في أثناء الكلام عن الفن القصصى الاسباني قبل الحرب الأهلية ، والى ينتمى أيضاً بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد أيدوا الجمهورية وقاتلوا في سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

وأما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق في اسبانيا حتى اليوم ، إذ تتراوح أعمارهم اليوم بین الستين والخمسين ، وتليهم الطائفة الثالثة ممن بدأت أقدامهم تتوطد في ميدان الكتابة القصصية في الخمسينيات . وإذا كان المنتسبون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الأكبر في تجديد الفن القصصى في اسبانيا وفي معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة اقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحزب فان الجيل الأخير لم يعد يلتقى بثقل اهتمامه على احداث الحرب نفسها وإنما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن أن اقتفه قد اتسع فلم يعد مرتبطاً بتلك المشكلات وحدها ، وهذا امر طبيعى اذا قدرنا أن الفراغ الزمنى بین افراد هذا الجيل والحرب أخلق الانساع بصورة مطردة .

### الحرب الأهلية في أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلفاً جذرياً بحسب الأهواء السياسية . أما في اسبانيا فقد ظل أدهم محظوراً يعد من المنوعات ، وأدى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بانتاجهم واستخفاف الادباء الكبار المرتبطین بنظام الحكم

بهم . على ان السنوات العشر الأخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح المتحور » فلم تعد السلطات الإسبانية متمسكة بسياسة التشديد ازامهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة في الخارج ، بل انها سمحت أيضاً باعادة طبع بعضا في داخل البلاد ، وأخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الادباء والامتراف بما في كتاباتهم من قيم . اما في خارج اسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو في تقدير قيمة هؤلاء الادباء ، واشتد بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للادب الاسباني المعاصر ولم يقيموا وزناً لمن يكتبون اليوم في اسبانيا . والذي يقتضيه الانصاف هو الانغلو مثل هذا الفاو لا في الرفع من شأنهم ولا في الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً في مكان وسط بين الإفراط والتفريط .

ولعل اكبر شخصيات كتاب المهجر هو **رامون سندير** Ramon Sender الذي ولد في احدى قرى « وشقة » في سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قديماً في الأوساط الأدبية قبل الحرب برواية « **امام** Imam » المستوحاة من الحرب التي دارت بين الجيوش الإسبانية والناظر المغربي عبد الكريم الخطابي . واما في المهجر فقد ألف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الأهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع اننا لا نستطيع ان نولى حديثه عن أحداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبي فحسب ، بل لأنه لم يحمل السلاح في المعارك ، اذ كان - شأنه كشأن القصاص الأمريكي هيمنجواي - يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فان له روايات رائعة صور فيها المآسى المترتبة على الحرب وما كان يؤدي اليه ذلك الصراع بين الاخوة من الطلاق الفرائز الكائنة وتحويل المقاتلين من كلا الطرفين الى طففة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح اسباني *Requiem por un campesino español* » و « الملك والملكة *El rey y la reina* » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد في ظل الحكم اليساري قبل اندلاع الحرب ، و « الجلاد اللطيف *El verdugo afable* » . وقد عرف سندير في كتاباته - على الرغم من انتمائه السياسي والايديولوجي - كيف يختار دائماً لقصصه مواقف ثورية أو قتالية تسمو بانسانيته على النزعات الحزبية أو الاقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوب معها القارئ مهما اختلفت وجهة نظره من تلك التي يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لادبه قيمة تجاوز حدوده القومية وترنفعه الى مستوى عالمي .

والكاتب الثاني الذي يعد في طبقة سندرهو **ماكس أوب** Max Aub (ولد سنة ١٩٠٣) وكان قد عرف في اسبانيا في اواخر العشرينيات كاتباً مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم الجاء وقوفه في صف الجمهوريين الى الهجرة ، فعاش فترات من حياته في روسيا والولايات المتحدة والارجنتين والكسك . وهو لا يزال في منفاه مضرباً عن العودة الى وطنه حتى بعد ان رفع الحظر عنه . وقد أبخ للحرب الأهلية تاريخاً وراثياً غير كامل في سلسلة تبدأ بروايته « العقل المغتسوح *Campo abierto* » و « العقل الملق *Campo cerrado* » (١٩٤٨) . وفيهما يؤرخ لاحداث الحرب منذ نشوبها في يولييه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « *Campo de sangre* » عن أحداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، واخيراً نشر في المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية أخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « *Campo de almendros* » وماكس أوب مثل سندير في محاولته الاقترب من الموضوعية والاجتهاد في الايدع نزعة الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائي الى ادب الدعاية السياسية ، اذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب أو ذاك على حد سواء . وفي روايته « *الحقل الدامي* » تأخذ بألبابنا الشخصية التي خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذي

ينتهى به التقرؤ من مناظر الدماء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضى الى الغابة ليقضى فيها بقية حياته ، اذ رآها أرحم وأرق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين أيضاً فى الثلاثية التى نشرها **أرتورو باريّا** Arturo Barea ( ولد سنة ١٨٩٨ ) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصة ثائر The Forging of a Rebel » ( ونشرت فى الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الإسبانية ) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسيسكو أيبالا** ( ولد سنة ١٩٠٦ ) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل فى جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الأمريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الأول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وإن كان من الحق أن بعض رواياته تعد فى قمة الانتاج القصصى المعاصر ، مثل روايته « ميتة كلاب Muerte de perros » ( ١٩٥٨ ) وقد أعيد طبعها فى اسبانيا سنة ١٩٦٩ ) ، وهى رواية طريفة تصور الكاتب أحداثها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصة ضابط عسكري شاب يتزعم الثورة على حكم رجعى فاسد ، ولكن الامر ينتهى به الى أن يقيم على انقراض الطفيان الذى ثار عليه طفياناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفى كل هؤلاء نجد درجات متفاوتة من التحيز قد تبعدهم عن الموضوعية والحياد وإن كانت لا تنال من قيمة أعمالهم الأدبية . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخرين مثل **ثيسر أركونادا** César Arconada ( ١٩٠٠ - ١٩٦٤ ) . وكان كاتباً شيعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاويته الايديولوجية . ولعل أركونادا هو أول من عالج مشكلات العمال وصراعهم مع أصحاب رؤوس الأموال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر فى سنة ١٩٣٠ رواية « التربيننة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية فى سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة فى الأدب عن روايته « نهر التاجه Río Tajo » وقد كان شجاعاً فى الدفاع عن آرائه ومبادئه الشيوعية لم يتخل عنها حتى وفاته . وهذا هو ما حمل السلطات الروسية على نشر « أعماله الكاملة » فى موسكو سنة ١٩٦٧ ( ٥٠ ) .

### الحرب الأهلية فى أدب الكتاب الوطنيين :

أما الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا وكتبواهم على أرض بلادهم فقد تعرضنا لمن أدرك الحرب منهم وهو فى أبان نضجه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الأول . ولهذا فسوف نتحدث هنا عن أبرز شخصيات الجيل الثانى منهم ونتاجهم الروائى حول الحرب الأهلية بوجه خاص .

### أنخل دى ليرا :

ويُعد من أول كتاب هذا الجيل **أنخل مارينادى ليرا** Angel-Maria de Lira ( ولد فى ١٩١٤ ) ، وهو أديب بدأ نشاطه فى ميدان الكتابة بعد أن تجاوز سن الشباب ، اذ أن أولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد اتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شعبياً كبيرة هى « فقير الخسوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول أولئك الشباب الصغار الذين سمعون الى احتراف مصارمة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بحثاً عن الشهرة والمجد والمال

( ٥٠ ) انظر بصفة عامة عن كتاب المهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الأهلية كتاب **أيجلسياس لاجونا** ص ٨٢ - ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدر ليرا روايته « الرابات الأخيرة Las ultimas banderas » ( ١٩٦٨ ) التى ضربت رقماً قياسياً فى النجاح ، اذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر اكثر من مائة ألف نسخة ، وفى هذا دليل على أن الحرب الأهلية لا تزال موضوعاً يهم القراء فى اسبانيا وأن ذكرياتها لم تعد نسياً منسياً كما زعم بعض النقاد . وفى هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين فى أواخر أيام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليها الحصار فى شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لنا الكاتب فى واقعية صارخة حياة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشيوعيين المسممين على مقاومة انتحارية فى استيسال مثالي، وطوائف من الشعب الذى أضر به الحصار والجوع والخوف ، وكذلك جو الفساد الخلقى الناجم عن الحرب من سوق سوداء ومتاجر بئال الأغذية والأعراض والمبادئ السياسية الى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيها حساب تلك الحرب على نحو يهز النفس هزاً قوياً . صحيح أن هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماماً من الناحية التاريخية ، فالمؤلف لا يخلو من الإيحاء خلال سطوره ببعض التحيز الحزبي ، ولكنها من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقاً .

### خوسيه ماريا خيرونيا :

ولعل من أكثر محاولات تسجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحاً هى محاولة **خوسيه ماريا خيرونيا** Jose Maria Giranella فى ثلاثيته التى سوف نتحدث عنها ببعض التفصيل . وخيرونيا من الشخصيات التى اُثارت كثيراً من الجدل ، وهو يفرش شك ليس كاتباً رديئاً نفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يوضع فى الصف الأول من الروائيين . وقد ولد فى مدينة خيرونيا ( بقرب برشلونة سنة ١٩١٧ ) وتقلب فى مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشبت الحرب الأهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع فى صفوف القوات الوطنية ( قوات الجنرال فرانكو ) ، فلما انتهت الحرب قرأ أن يجرب حظّه فى ميدان الأدب ، فشر ذبوانى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفى سنة ١٩٤٦ كتب أولى رواياته « رجل Un hombre » التى نال عليها « جائزة نادال للقصّة » . ويحكى لنا خيرونيا فى اعترافاته خبر هذه الرواية التى أتمها فى سبعة أسابيع ، فيقول انه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « أيرلندا » ورأى الكاتب ان هذا الجزء يقدم اليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة أهلها ، فعكف عليه يستصفي مادته ويودع روايته تلك التى تصورها فى جو أيرلندى . ولنا أن نتخيل بعد ذلك ما فى هذه الرواية من سطحية وزيف فى تصوير ذلك البلد الذى لم يعرفه المؤلف ولم يحثك بأهله الا عن طريق دائرة المعارف . وهذا التحيز الغريب بطلعنا على الطريقة التى كان خيرونيا « يصنع » بها قصصه . وعلى الرغم من أنه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالا من الجمهور دون أن يشفع لها ظفرها بجائزة أدبية لها قيمتها فإنه عاد الى التمدادى فى هذا العيب ، فاذا به يؤلف روايته الثانية « المد La marea » ( ١٩٤٩ ) ، هذه المرة من ألمانيا النازية . ويعجب المرء : ما الذى كان يدفعه الى هذا « الضرب فى حديد بارد » ؟ ... الى الحديث من بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ أمام جماده فى هذه الرواية فلم يكن - على ما يقول - الا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصورة ومحادثات مع عدد من النازيين اللاجئين الى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع أن بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائى واسخ القدم فى ميدانه . ولكن فى هذا الميدان أيضاً كما فى الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التى شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ فى كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة ، بل كانت عملاً روائياً قد لا يقارن بأمثاله من أعمال الروائيين العظام ولكنه يسمو بكثير على درجة التوسط .

وأول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرز يؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » ( ١٩٥٣ ) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد في جمع المادة التاريخية لها في باريس على حد قول المؤلف ، وقد اعتمد في ذلك على ما كان يلتقطه من أفواه اللاجئين السياسيين الجمهوريين في فرنسا فضلاً عما كانت ذاكرته تحتزنه من تجاربه الشخصية في الحرب حينما أسهم فيها متطوعاً في صفوف الوطنيين . وهكذا أراد خيرونيا أن يكتب روايته بموضوعية وحياد ، إذ أنه صور لنا أحداث الحرب من وجهتي النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، وأصبحت روايته تعد من أولى الروايات التي سجلت وقائع الحرب الأهلية في نزاهة وأمانة بعيداً عن الأحزاب والأهواء ، بل بتعبير أصبح محترماً كل الأحزاب والأهواء ومنفسحاً لها صدر روايته . والمجور الذي تدور حوله القصة هو حياة أسرة « البيار » التي تعيش في خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على ألا يقحم نفسه ولا يفرسها على الأحداث ولا على الأشخاص .

وتمضي بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un million de muertos » ( ١٩٦١ ) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت في جمع صبور دؤوب لأخبار الحرب من شتى المصادر ومن أفواه الناس أيضاً ، ولكنه في هذه المرة كان أكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يشتم منه دفاع أو هجوم . ولكن خطر هذا التجرد عند القصاص هو الانزلاق إلى السرد البارد الجاف الذي يتحدر بالرواية من الفن القصصي إلى التحقيق الصحفي . وهو خطر لم يستطع خيرونيا أن يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلاً يتمتعون بشعبية كبيرة في المناطق التي حكموها من اسبانيا ، هذا هو ما يسجله التاريخ النصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء في رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كأنها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك إلى رغبة من المؤلف في نقل النظام الحاكم الآن في اسبانيا ، فالحق أنه لم يتلقمهم ولم يتزلف إليهم ، وإنما إلى إفراطه فيما ظنه حياداً ونزاهة ، فانقلب به إلى التسجيل السطحي ... إلى كتابة تاريخ قصصي لا قصة تاريخية .

وثاني بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallads la paz » ( ١٩٦٦ ) ، وهو تعبير موفق يعنى به كل تلك المشكلات التي أعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذي حل في أرض اسبانيا الخبرة على إثر ذلك كان بمأساة من آلام وقلق أشبه ما يكون بحرب جديدة . فالكاتب يؤرخ هنا في هذه الحلقة الأخيرة من سلسلته للسنوات الخمس المنقضية بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القطيعة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يفرق المؤلف في زحمة الأحداث ، فيسفل عن أبطال روايته ، ونرى شخصياتهم تدوب وتضيع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماتياس البيار » آخر أفراد الأسرة التي جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوازيًا » بعد الحرب ، ولم يعد في شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام ، وتنتهي الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة . على أن الأسلوب في هذا الجزء الثالث أكثر احكاماً ورصانة مما كان في الجزئين السابقين .

والحقيقة أن عيب خيرونيا الأكبر - على كونه قصصياً - قدراً بغير شك - هو سطحيته التي ضربنا عليها مثلاً بطريقته في جمع سواد رواياته . وأنا أذكر أنه قام برحلة سياحية في سنة ١٩٦٢ مما أعادت تنظييمه شركات الملاحة تحت شعار « العالم في عشرين يوماً » ، ومر في هذه الجولة بمصر ، فقصي فيها يومين كتب بعدهما سلسلة تحقيقات في جريدة « أ . ب . ث A.B.C. » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الأوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقات أخرى عن بلاد الشرق الأقصى من قبيل ما كتبه من مصر . ولنا ان تصور مدى الضحالة والسطحية فيما كتبه من كل هذه البلاد والجزرة في اصدار احكام هي ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

### اجناثيو اجوستي :

ولد اجناثيو اجوستي في احدى القرى التابعة لبرشلونة في سنة ١٩١٣ ، وكان على ما يبدو من كتاباته الاولى رجلا واسع الثقافة يدل على ذلك كتابه التاريخي « قرن في حياة قطلونية » ( ١٩٤٠ ) ( وقطلونية هي الاقليم الذي تحتل برشلونه فيه مركز العاصمة ) . وقد اشتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائي .

واجناثيو اجوستي ممن قاموا ايضا بالتاريخ للحرب الاهلية عن طريق الفن الروائي ، في سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان في يوم ما شجرة » La ceniza fué arbol ونشر اول اجزاها في سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريبوي Mariona Rebull » ، وهي رواية حياها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صدر في اسبانيا خلال السنوات الاخيرة ، وهو تصور لنا فيها حياة برشلونة قبل الحرب الاهلية ، برشلونة التي كانت تتحول بسرعة من بلد زراعي الى مدينة تجارية وصناعية من الطراز الاول ، بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية ادارت الطبقات الفنية لها ظهورها في اثنائه بورجوازية حتى انتهى الامر الى انفجارها في النهاية . وثاني بعد ذلك الحلقة الثانية « الارمل ريبوس El viudo Rius » ( ١٩٤٤ ) حيث يبدأ المؤلف في الحديث عن خواكين ريبوس رأس الاسرة التي سرى في سيرة حياتها تاريخ اسبانيا في سنوات الحرب . وفي هذا الجزء الثاني يرسم لنا اجوستي صورة صادقة شيقة لبدء الصراع الطبقي في برشلونة التي تزايدت ثروات اصحاب الأعمال والتجارات فيها ، ولكن على حساب يؤس الطبقات الفقيرة وشقاتها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون ان نشعر الى ذلك الانفجار الذي اقتربت ساعته ، ولكن دون ان نقف شخصية ريبوس التي لا تزال محور الرواية الرئيسي . وثاني بعد ذلك الى الحلقة الثالثة : « ديسيدريو Desiderio » ( ١٩٥٧ ) حيث يتحول المحور الى ديسيدريو ابن الارمل ريبوس ، فالمؤلف حريص على ان يجعل لكل احداث مجموعته قطبا تتركز حوله والا انزلق في خطر غلبة السرد التاريخي على الفن الروائي لديه . والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية ، تلك السنوات التي كانت البلاد مغلدة فيها الى الرقاد اللدبد على فوهة بركان . واخيرا تأتي الصخرة الماخضة في الحلقة الرابعة والاخيرة : « ١٩ يولييه 19 de Julio » ( ١٩٦٦ ) وهذا الجزء الاخير هو الذي اختص به المؤلف احداث الحرب الاهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستي كان اكثر توفيقا من صاحبه خيرونيا في حرصه على الا تفقد روايته الطويلة ( التي تبلغ في حلقاتها الأربع ١٣٠٠ صفحة ) شيئا من وحدتها ، فالشخصيات التي اتخذها محاور لاجزاء مجموعته محددة ومدروسة بعناية ، وهو لا يضيعها ابدا في غمرة الاحداث وزحمتها ، وهي نامية متطورة ، اشبه شيء بتلك الشجرة التي ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال في نمو متدرج بطيء حتى تهزم وتحرق وتستحيل الى رماد . ونثر اجوستي انيق عليه مسحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تثر يد فيه ، فضلا عن الشحنة المساوية التي اوعدنا تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

### الاتجاهات القصصية الاسبانية بعد الحرب الأهلية :

كان جيل القصاصين الذين ولدوا بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلعوا بالمعنى الأكبر فى تجديد الفن القصصى الاسبانى واجراء دماء جديدة فى عروقه . وقد بدأ هؤلاء فى نشر انتاجهم الذى وطد اقدامهم فى هذا الميدان الأدبى فيما بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب فى ذلك الوقت تتملكهم رغبة فى التجديد ، غير انهم لم يستطيعوا ان يتحلوا من النفوذ الذى باشره عليهم الاساتذة القديما : اساتذة جيل ٩٨ ( وكان بعضهم لا يزال فى أوج عظمته ) والجيل التالى لهم حتى جيل ٢٧ . ثم انهم راوا اسبانيا فى عزلة عن العالم فقد كانت هذه هى سنوات القطيعة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسى والاقتصادى الذى فرضته عليها الدول المنتصرة فى الحرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المعسكر الشيوعى أو دول الكتلة الغربية . راوا بلادهم وقد احاط بها هذا الستار الحديدى ، متفوقة فى حدودها الجغرافية ، فتقوقعوا هم ، وادى بهم هذا الموقف الى تأمل احوالهم بين الخراب الضارب اطنايه من الداخل والمقاطعة فى الخارج ، فجاء انتاجهم مفعماً بالشاؤم والحزن . رأينا ذلك فى روايتى خيرونيا واجوسى اللتين تحدثنا عنهما ، وسنراه بعد ذلك بصورة خاصة فى روايتى **كاميلو خوسيه نيل** : « عائلة باسكوال دورانى » ( ١٩٤٢ ) و **كارمن لافوريت** : « لا شىء » ( ١٩٤٥ ) .

ونلاحظ على هذا الجيل شدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الأهلية ... بعد ان « نسب السلام » على حد تعبير خيرونيا ... فروايتهم تلح دائماً على الأوضاع المترتبة على الموقف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمام واضحاً فى أعمالهم القصصية المصادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرتسقى ( ولد سنة ١٩١٢ ) يحدثنا فى روايته « القرية الجديدة Pueblo Nuevo » ( ١٩٥٩ ) عن تلك القرى التى تنشأ فى الريف الاسبانى بفضل مشاريع الاستصلاح والرأى الحديثة وماتخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، اما مشكلات المدينة فى سنوات ما بعد الحرب فقد عالجه الكاتب **داريو فرنانديث فلوريت** Dario Fernandez Florez ( ولد فى ١٩٠٩ ) فى روايته « لولا ، المرأة المعتمدة Lola , espejo oscuro » ( ١٩٥٠ ) التى اثارت عند نشرها ثائرة المنزمتين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع ان الرواية لا تخرج عن كونها وليقة تسجل الفساد الخلقى بين الطبقات الغنية الفائرة التى كانت تحتكر متع الحياة ولذا لها من مال وطعام وشراب ونساء فى تلك السنوات السود التى كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون والى كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصي هذا الجيل روايات حل الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يش كثيراً من الاهتمام بين اديباء اسبانيا ، فقد كانت حرباً لم تشارك فيها بلادهم . على أن الموضوع الذى نال قسطاً وافراً من اهتمامهم هو تلك الفاسرة التى قام بها « الفيلق الأزرق La Division Azul » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان فى حملتهم على روسيا سنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلاً **كارلوس ماريا يديجوارس** Carlos Maria Ydigoras ( ولد سنة ١٩٢٥ ) فى روايته « بعضنا لا يزال حياً Algunos no hemos muerto » ( بونينوس ايرس ١٩٥٨ ) التى اودعها وصفاً رائعاً مشيراً لسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسيا خلفاء الألمان ، فاذا بأمزجتهم وعاطفتهم وتكوينهم النفسى تجعلهم اقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة المعصابات الجمهورية التي ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تسدل عبر جبال البيرينييه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب في اسبانيا والتي كانت تعرف باسم « Les maquisards » ، كما نرى في رواية « لهيب النار على الجبال La sierra en llamas » للكاتب **أنخل رويث أيوكس Angel Ruiz Ayucar** ، وقد قص الكاتب علينا في هذه الرواية تجربته هو ، إذ كان هو نفسه أحد أولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **إميليو رومرو Emilio Romero** ( ولد سنة ١٩١٧ ) في روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca » ( ١٩٥٨ ) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلانيتا » .

وفي خلال هذه السنوات البائسة تنجم مشكلة أخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هي تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الأسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق في بلادهم إلى مختلف بلدان أوروبا . وما كان أكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير أولئك « النخاسين » البيض من المتعديين أو موردى « الانفار » أو أصحاب البنسيونات اليهوديات ، أو يتعون فرائس لنصاب يعدمهم بالعمل فيبتز منهم « تحويشة العمر » ثم يكسهم في شاحنة ويقذف بهم إلى أول مدينة أوروبية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الإنسانية هو الكاتب **رامون سوليس Ramon Solis** ( ولد في ١٩٢٣ ) في رواية « غريباً بنبت العشب Ajena crece la hierba » ( ١٩٦٢ ) التي جعل بطلها أجيراً فقيراً من قادس يخرج من قريته لكي يلتحق بذلك صاحب البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم أصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا في هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الأسباني البسيط والبيئة الجديدة التي يواجهها في فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذي سار في اسبانيا بخطى جديرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن عواقبه لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائي فقد راينا كيف كان من أول معالجيها الكاتب الشيوعي الذي أشرنا إليه من قبل : **تيسر أركونادا** ( ١٩٠٠ - ١٩٦٤ ) أحد أعلام الكتاب المنفيين من اسبانيا في روايته « الثريينة » ( ١٩٣٠ ) . أما في سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب ( ولد سنة ١٩٣١ ) هو **خيسوس لوبث باتشيسيكو Jesus Lopez Pacheco** ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » ( ١٩٥٨ ) . وهي رواية يسارية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعي لهذا اللون ، وقد ترجمت إلى الروسية وحظيت بأقبال كبير في الاتحاد السوفيتي . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقي بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال في رواية **أرماندو لوبث ساليانس Armando Lopez Salinas** ( ولد في ١٩٢٥ ) : « النجم La mina » ( ١٩٦١ ) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الأمم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكري معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وتلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السباحي الأول في أوروبا ، وتحولت السباحة إلى مورد من الموارد الأولى للاقتصاد الأسباني ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاؤها الذي يرجع شطر كبير منه إلى أولئك السباح ولا سيما الأمريكيين والألمان والاسكتلنديين لم يجدوا من جانب القاصص الأسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالتقصاص - شأنه في ذلك شأن الصلح الاجتماعي - سرعان ما يفتن بحسه إلى هدف إلى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد



يبدو في ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة رامون نيتو Ramon Nieto ( ولد في ١٩٣٤ ) في روايته « الشمس المرة El sol amargo » ( ١٩٦١ ) حيث يرسم صورة قائمة للأثار الضارة المترتبة على هذا الفزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفاً من ذلك في رواية « رامون سوليس » : « صباح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير أن الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من المأسوسية هو خوان جويتيسولو Juan Goytisolo ( ولد في ١٩٣٥ ) في روايته « الجزيرة La isla » ( المكسيك ١٩٦١ ) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس « الحياة اللذيذة La dolce vita ... الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين في وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوء النية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى أن كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية في سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوباً من الكتاب القصصيين في اسبانيا ، غير أن معالجة مشكلات الساعة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما لهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق في حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا أن يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز في الأدب الانسانى العالمى ؟

أما آراء النقاد في اسبانيا فانها تختلف وتفاوتت تفاوتاً شديداً . فبعضهم من يعتقدون أن من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الأسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وأن النهضة التى يعيشها الأدب الأسباني المعاصر بفضلهم قد حولت هذه الفترة الى « عصر ذهبي » حقيقى لا يقل خصباً وقيمة عن ذلك العصر الذهبى الغابر الموافق للقرن السابع عشر : عصر سيرفانتيس ولوبى دى فيجا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضاً من يستهينون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرأيين ، فضلاً عن أن البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو في ابان انتاجه ولا يزال معرضاً للنمو والتطور ليس كافياً الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعياً بأم من مظنة الزلل . غير أن الذى لا شك فيه هو أن من بين القصاصين الشباب في اسبانيا اليوم عدداً لا بأس به قد اكتملت لهم المقدرة القصصية ولا نستبعد أن تخرج من بينهم شخصيات يمكن أن توث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك تهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الأسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم — نظام الجنرال فرانكو ، وهى تهمة طالما ردها كارهو هذا النظام في البلاد الاوربية والأمريكية ، وأعان على ترسيخها في الأذهان المنفيون الأسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . وإذا كان حقاً أن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فإن من الحق أيضاً أن هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح المتحور » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد في العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمراً حتى الآن ، كذلك من الحق أن نقول أن نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتوريات والاستبداد وكبت الحريات بحيث صورت الدعاية السياسية سواء في بلاد الكتلة الشرقية أو في بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » — وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وأن مسباوئ هذا النظام لم تكن أكثر ولا أظفر من مساوئ نظم كثيرة تسمح بالحرية وتبكي على الديمقراطية .

ولهذا فانا لم نر في اسبانيا الفرانكية أدبياً يرفع النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهيمن على الجو الأدبى كما فعلت ألمانيا النازية بجورج هارث هاوبتمان Garhart Hauptmann ( ت ١٩٤٦ )

أو إيطاليا الفاشية بجابرييلي دانونزيو Gabriele D'Annunzio ، ونحن نعرف كثيراً من الأدباء والمفكرين انضموا بمحض اختيارهم إلى قوات فرانكو وارتبطوا بنظامه من إيمان وعقيدة - وهو شيء لا نستطيع أن ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارضتهم لهذا النظام ، ثم تفاوتت بعد ذلك وعلى مر الزمن مواقفهم ، فبعضهم ظلوا على إخلاصهم وولائهم للنظام ، وبعضهم الآخر أخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن أيديولوجية الدولة الرسمية متحولين إلى الحساد أو حتى إلى المعارضة الصريحة ، دون أن يلحقهم اضطهاد أو عقاب . أما القصاصون فقد كانوا في الغالب أبعد عن التلبس بتبعية الحكام ، وحتى الذين حاولوا منهم استخدام فنهم القصصي للوصول إلى منصب أو جاه من طريق تملق السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من أعين زملائهم في الوسط الأدبي ، وفقدوا ثقة جمهور القراء .



### العودة إلى الواقعية :

لعل أهم ما يميز الفن القصصي المعاصر في إسبانيا هو عودته إلى الواقعية ، وإن كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيراً عن الواقعية الطبيعية التي سادت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، هي ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا ، وإنما واقعية جديدة تتباين أشكالها وتتفاوت درجات الوانها بين كاتب وآخر . والحققة أن الأدب الإسباني منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية ... من خيط يربطه دائماً بالحياة ويثبت قدمه على أرض الحقيقة . حتى الخيال الذي لا بد من قدر منه في كل عمل فني لم يكن أبداً في الأدب الإسباني خيالاً مجرداً ، بل كان دائماً متمزجاً بالحقيقة متخذاً منها نقطة البدء . ولهذا فقد كانت إسبانيا - إذا تحدثنا عن ألوان أخرى من الفن - بلد مثاليين ومصوريين ، ولكنها لم تكن بلد موسيقيين ، إذ أن الموسيقى هي أكثر ألوان الفن تجريداً ، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفني من ارتباط بـ « المادة » ... بالمادة التي يتشكلان فيها . أما في الأدب فلا نلظن الإسبان قادين أبداً على أن يوغلوا في تجريده كما يمكن لغيرهم من الأوروبيين . فتكوين الروح الإسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص . ومن هنا فسنا نلظن الرواية الإسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وتفتيتها على النحو الذي نراه فيما يسمى في فرنسا بـ « الرواية الجديدة » Claude Simon : « قصة Historie » ( ١٩٦٧ ) حيث يتعثر نظام الأشياء وتختلط خطوط المنظور وتنعلم حدود الزمن .

ولهذا فاننا نجد على طول تاريخ الأدب الإسباني مع تعدد المذاهب ، وتعاقب الاتجاهات الفنية والجمالية عوداً من وقت لآخر إلى هذه الواقعية التي كتبت على أدب إسبانيا كالقدر المحتوم . وهذا في رأينا هو الذي أدى إلى ما أشرنا إليه من قبل من النجاح القليل الذي أصابه الروائيون المنتمون إلى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تأثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ أن أعرضوا عن الواقعية وحاولوا كتابة روايات « عقلانية » أو فنية خالصة .

على أن تعدد أشكال الواقعية الجديدة واختلاف ألوانها في أدب السنوات الأخيرة في إسبانيا يجعل من العسير إخضاعها لقواعد منضبطة تقوم الدراسة على أساسها ، وعلى كل حال فإن هناك اتجاهات بارزة في داخل هذه الواقعية الجديدة سنحاول أن نصف على أساسها بعض أعلام الفن القصصي المعاصر في إسبانيا تصنيفاً تقريبياً ، دون أن يمنع ذلك اجتماع نزعتين مما سنذكر في كاتب واحد . فالسمة المميزة لهذه الكتابة هي الفن والتنوع ، ثم أن الكثيرين منهم لم يثبتوا بعد على أسلوب واحد ، بل هم في تطور متحرك لا نستطيع أن نتنبأ بما سينتهي إليه .

### الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعية ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، وأهم هذه الأحداث وأكبرها هو الحرب الأهلية ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا تحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل انتاجهم وأن اختلفت زوايا النظر الى الحرب الأهلية باختلاف المبادئ السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو أن كل قصاص قدم لنا ما يرى أنه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم - سواء من جانب الجمهوريين أو الوطنيين - من محاولة الكتابة بطريقة أقرب ما تكون الى الموضوعية والحياد .

### الواقعية الساخرة :

#### كاميلو ثيلا :

ليست الواقعية الساخرة شيئاً جديداً فى الأدب ولا فى الأدب الاسبانى بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بها الى حد من التجسيم والتحويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رفعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة .

وربما كان أبرز ممثلى هذا اللون هو **كاميلو خوسيه ثيلا** Camilo José ( ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من اقليم جليقية ) . وهو كاتب سعيد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصف الاول من كتاب الرواية فى اسبانيا بأول انتاج له : « اسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » ( ١٩٤٢ ) وكان آنذاك فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى أن عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما أنها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الرواية شخصية منزعجة من احدى القرى الضئيلة الفقيرة فى اقليم يُعتبر من أفقر اقاليم اسبانيا وأكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الاندلسيون باسم « المغازة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura أى المنطقة النائية المتطرفة ( فى غرب اسبانيا المتناخم للبرتغال ) . وهو يروى علينا ( اذ القصة محكية بضمير المتكلم ) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى اسلوب تسوده السخرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون أهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التحويل المفرز Tremendismo » . غير أن هذا التحويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعاد والأحجام وهو ما رأينا له سابقة فى روايات فائى انكلان الجليقى أيضاً ومسرحة - لم يخل شخصيته باسكوال دوارتى من انسانية عميقة رهيبة فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما تسأول النقاد الذين فاجأهم هذه الرواية عما كان يرمى اليه كاميلو ثيلا من نشر هذه القصة : الافراز ؟ أو العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الاسبانى القديم هو الرواية « الليكارسكية » . . . رواية الشطارة والسطار ؟ أو خالق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المستنيم الى عرفه وقواعده الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقيّة التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الأخيرة فطن بعض النقاد، غير أن فهمهم كان سلبياً جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئاً أكثر من أنه « قدم لنا - وجهة ثقيلة من العنف والجرائم السوفية المتوحشة باسم الواقعية ». وعجب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع إليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح إلا للنشر حلقاً في مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة في نشر ما يرتكبه أولئك الشواذ المنحرفون الذين يعانون اختلالاً في قوى العقل أو مرضاً من الأمراض النفسانية المزمنة » (٥١). وقد احتج المنددون بمؤلفنا بأن بطل روايته - على عكس إبطال الرواية البيكارسكية القديمة - ليس بطلاً إيجابياً يحاول تغيير ما يراه من فساد في مجتمعه طموحاً إلى مجتمع أفضل أو محاولاً تقديم تبرير خلقي لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تخرب دون سبب ولا هدف .

غير أنه فات هؤلاء النقاد أن الكاتب ليس مطالباً بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيرا ما تاجىء المؤلف إليه احكام الرقابة أو مسايرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطيبة ». فالذى قصد إليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازي ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطرارته ولا المساس « بمقدساته » ... هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس في اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى في ١٨٩٨ ، والذي كان عليه ان يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى أشد وأفظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . ( ولا ننس أن الكاتب يجرى أحداث قصته في سنة ١٩٢٢ ) .

المؤلف يريد أن يسخر بمجتمعه ويحتج على أوضاعه في أسلوب رمزي ربما الجأه اليه ما كان يسود اسبانيا إبان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لأمه ، وكأنه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن أن تؤدى إلا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جنائية أخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياهه . وهكذا تكتمل دائرة الدم ويلتقى طرفاها .

الذى أراد قبلاً أن يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى - ولا ننس أنه يكتب في سنة ١٩٤٢ - هو أن كل شيء باق على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى ثائراً على أوضاع مجتمع ظالم فأقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه في النهاية فأوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها أزماتها الاجتماعية والاقتصادية وانساقطت في تيار حرب أهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة ... الى التنظيم الطبقي القديم ... الى ذلك الوضع الذى ضححت البلاد بمليون من الشهداء في سبيل تغييره ... فإذا به يعود الى ما كان عليه ، وكان شيئاً لم يحدث ! ...

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضداً اتجاه الحياة في اسبانيا مرة أخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها استقراطية مميزة ... صرخة ضد ما كان أورتيجا جاسيت قد دعاها « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضد « نمرد الجماهير » - هذا التعبير الذى اتخذته فيلسوف الأقليات المستنيرة عنواناً لأحسن كتبه - . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

( ٥١ ) هذا هو حكم الناقد خوان لويس البرج في كتابه « الرواية الإسبانية في الساعة الحاضرة » :

Juan Luis Alborg: Hora actual de la novela española, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً فى العودة الى الهمجية البدائية لى يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التى بشر بها أورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والتى قدر لها الانتصار فى اسبانيا ، ولا يهتما هنا ما اذا كانت هى نفسها التى كان أورتيجا يعنيهما حديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتى بطل « وجودى » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه للبقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بعقدة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التى تحيط بها الريب . وسيطرة حب الحياة عليه تجعله أشسبه بوحش حصير فى قفص ، فهو « يهش » كل ما يعتد اليه دون أن يبالى أيا ن وقمت برائته ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه ابدائي مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلح المجتمع ان يسميه خيراً أو شراً . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذنب بين الذئاب . هو انانى كامل لا يعرف الا ذاته ولهذا فهو يتمرد على السيد الفنى ( رمز السلطة ) وعلى البائسين من أمثاله ( رمز الشعب ) على حد سواء .

وشئ آخر يستحق التنويه فى نثر كامبويلو هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة فى « باسكوال دوارتى » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب وانتقاء الكلمات هى التى تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع أننا نعرف بأنه أكثر القصاصيين الاسبان فى الوقت الحاضر شعبية وتجاوزاً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

### الواقعية الاستبطانية :

ونعنى بها هذه الواقعية التى لا تجعل هماً فى وصف المجتمع الذى تضطرب فيه شخصيات الرواية وإنما فى استبطان أغوار النفس الانسانية فى اطار ما يحيط بها من اشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التى تميز بها بعض القصاصيين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية لنفسيات اشخاص رواياتهم .

### كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هى الكاتبة **كارمن لافوريت** Carmen Laforet برونيتهسا « لا شئ Nada » التى أصدرتها سنة ١٩٤٥ وأصبحت تعد فاتحة لرحلة جديدة فى تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ فى برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » فى جزر كنارياس . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم عادت الى برشلونة وهى فى الثامنة عشرة لى تكمل دراستها الجامعية فى مستط رأسها ، وكانت

( ٥٢ ) من ثيلا اعدت فى خارج اسبانيا بعض رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلي :

Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريغالبسكى عن فلسفة ثيلا الجمالية :

Olga Prjevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التى اوردت حديثاً لدراسته :

Alonso Zamora Yicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب باليونى برات ٨٠٠/٢ - ٨٠٥ ، وانجليسياس لاجونا ٢٢٢ - ٢٢١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي أوحى اليها بعملها الروائي الاول « لا شيء » الذي استحققت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفي الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية للمؤلفة ، وإن كانت هي نفسها قد أصرت على نفي هذه الملامح الا من كونها قد سكنت في إحدى شقق شارع « أربيو » الذي عاشت فيه أيضاً بطلة روايتها . وقد يكون ذلك صحيحاً ، الا أننا نحس في كثير من الأحيان أن القصص التي توردتها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيوط التي يربط أطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد واقعيتها لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « أندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كنارياس الى برشلونة لكي تتحقق بجاعتها ، وقد رتب أبوها من قبل مسألة سكنها في بيت تقيم فيه جدتها وأخوالها في شارع أربيو . وتصل أندريا بعد سفر مجهود طويل الى هذا البيت لتساكن أقاربها الذين سيكتفون بأمرها خلال سنى دراستها . وتمضي الرواية بعد ذلك في وصف تجربة حياتها في هذا البيت ودراساتها في الجامعة ، وفي مجتمع برشلونة بوجه عام . وهي صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الأقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعيشهم ، فهم جشعون أنانيون لا يابون لرابطة الاخوة بينهم اذا تصادمت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيراً منهم ، فمن دائماً في شجار ونزاع لا ينتهى . أما بيثة برشلونة التي عرفتها البطلة عن كتب فهي صورة لمجتمع مريض لا يقل شراً ولا أنانية من مجتمعا العاللي الصغير . والانطباع الذي تولده هذه الحياة الجديدة في نفس الطالبة الجامعية ليس الا التفرق الذي يصل الى حد الغثيان من كل ما يحيط بها . . . فحياتها في البيت وفي البيئة البرشلونية التي تتصاعد منها ابخرة الفساد والعفن انما هي في النهاية « لا شيء » . . . عدم كامل ! . . .

وفي الرواية مشابه كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتي » ، فهي مثلها تتميز بذلك « التهويل المفرغ » في رسم شخصيات يغلب عليها الهوس والاختلال ، وأجواء تطبع في النفس شعوراً بالاشمئزاز والنفور ، ومشاهد تبرز فيها الألوان القاتمة . صحيح أن المبالغة في تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوريت قوتها في رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض في رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهترية التي تشيع في سيرة باسكوال دوارتي . . . من حزن متشائم مصمت لا تكاد نرى فيه بارقة أمل ولا ترف عليه ابتسامة الا في نهاية الرواية حينما يفيض الكليل بأندريا فتقرر مغادرة بيت أقاربها ، وحينما تنتشم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد أفاقت من كابوس مزعج أو قذف بها ملاك رحيم من أغوار الجحيم ! . . .

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتذب اهتمام القارئ على طول صفحاتها ، وجعلها تؤدي المعنى دائماً بطريق مباشر دون تأنق في الأسلوب ولكن في احكام ودقة ، كما أن رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية في الاتقان . وهي تعرف كيف تزواج بين النظرة الموضوعية الى ما يحيط بها والنظرة الذاتية التي تفوس بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احساسها في صراحة وصدق حتى كانها تعكس لنا روحها في امرأة صافية .

والحقيقة أن النجاح الذي لقيته رواية « لا شيء » ما زال أمراً يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسره بعض النقاد بأنها كانت تمثل « واقعية الأرواح » في مقابلة « واقعية الأشياء » التي رأيناها عند كاميلوتيليا . وهي نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجبل هذه المؤلفة على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد فى قيمة هذه الصرخة انها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالاثوية ولا سيما فى نظرتها - أو نظرة بطلتها ، فالأمران سواء - الى الأشياء والأشخاص ، وفى الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الاسباني **بالبوينابرات** بينها وبين الفلسفة الوجودية ، وان كان يشك فى كون المؤلفة قرأت لجان بول سارتر أو لسيمون دى بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الاسبانية عن العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع ممتن يورث الفتيان والتفكيز . على أن الناقد **إيجلسياس لاجونا** يرى فى هذا الرأى مبالغة كبيرة ، فهو ينكر أن يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفى ، ويقول أن المسحة الوجودية التى لاحظها بالبوينا عليها سطحية ظاهرة ، فاندريالى تصورهما لنا ليست الا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة فى نفسها ، فهى تهرب من المجتمع وتتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها فى النهاية انثى متعطشة الى الحب (٥٢) .

#### كاستيو بوتشى :

ونرى كذلك مثل هذه الواقعية فى مؤلف من أكثر كتاب جيلسه اثاره للاهتمام فى أسبانيا المعاصرة ، هو **خوسيه لويس كاستيو بوتشى** José Luis Castillo Pucho . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ فى بلدة بكة « حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور أثورين الذى اسلفنا الحديث عنه ) ، واشتغل بالصحافة فاصبح اليوم من اعلامها البرزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وتركيا وجاب القارة الأمريكية مندوباً خاصاً لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلاً فى الولايات المتحدة لاحدى الصحف الكبرى فى مدريد . وكان من ثمره هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « أمريكا من ادناها الى اقصاها » .

وكان كاستيو بوتشى الى جانب عمله فى الصحافة قصاصاً أخلص لفنه وتوفر عايه ، حتى ان بعض النقاد اعتبره اصدق كتاب جيله . ولسنانريد أن نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذى لا شك فيه هو أنه ممن يقفون اليوم فى الصف الأول من الكتاب الروائيين فى اسبانيا . وفى كل انتاجه الروائى نلاحظ هذا الاتجاه الى استبطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الاولى التى تمثل هذا الاتجاه فى اطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » نشرت أولاً فى بوينوس ايرس سنة ١٩٥٦ ثم فى مدريد سنة ١٩٦٣ ( وهى رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف أن المؤلف كان قد اتجه فى شبابه المبكر الى الانخراط فى سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف انه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق الى دنيا الله العريضة . والمشكلة التى يعرضها علينا كاستيو بوتشى فى رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال ازمة تردده بين الكنييسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسله من الاحداث فضلا من شخصيته المتمردة التى لا تقنع بالإيمان الساذج العامى تدفعه الى تغيير مجرى حياته . وليس فى الرواية عقدة فكرية أو فلسفية لاهوتية ، وانما

( ٥٣ ) عن كارمن لافوديت انظر كتاب بالبوينابرات ٨٠/٤ - ٨١٠ . وإيجلسياس لاجونا ٢٦٢ - ٢٦٨ .

مهارة الكاتب تتجلى في محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكي يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقي صادق لحياة الترهيب والعبادة ام لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح للكاثوليكية كما نجد في بعض روايات جراهام جرين مثلاً ، وانما هي تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجة عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطري ولا اقتناع ذاتي .

وفي رواية « El vengador المنتقم » ( ١٩٥٦ ) لكاستيو بوتشي نرى أزمة اخرى من ازمات الضمر ، وان كانت في ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة في وصف ذكريات صباه عن الحرب الاهلية واهوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندي خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد في جبهات القتال بعيداً عن بلده « إيكولا Hécula » وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : بكسة Yecia ) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتلة أسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك في المنطقة التي حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندي العائد في مدينته مصمماً على ان يأخذ ثأر ديبده بفاجأ بان هؤلاء الذين يتهمهم بقتل أسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء فرمايه وقتلى أهله ؟ من جديد نرى أنفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية . . . أزمة ضمير هذا الجندي الموزع بين عصبيته لأسرته وحميته لمن قتل من أهله بغياً وعدواناً وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون اذنبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيل . ولكن مسألة مصرع أسرته كذلك ليست واضحة تمام الموضوع ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضي ، وأخيراً يكتشف ان أهله وأخوته الذين كان يظنهم ضحايا بريئة لم يكونوا خيراً من خصومه ، فقد كانت لهم أيضاً جناياتهم وجرائمهم قبل ان تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض في نفس جندينا الذي قدم للأخذ بالثأر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر عزمه على نسيان كل شيء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الأخذ بالثأر . . . إحدى المشكلات المتخلفة عن الحرب الاهلية . وهي قبل كل شيء تحليل رائع لنفسية هذا الجندي وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف في رسم هذه النفسية المعقدة التي تضاربت فيها تيارات متشابكة ، وعرف كيف يتطور بها وينمو مانحاً ايها ابعاداً مأساوية هائلة . وهي في النهاية درس خلقى يوحى به المؤلف في رفق وبغير مبالغة بحيث لا يخرج ببطله عن حدود الإنسانية . . . درس في الغفرة وما تسكبه في النفس من أمن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ! » . ويتسم أسلوب الرواية بالإيقاع البطيء والاستطراد في رسم مثنى دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة ، على ان هذا الإيقاع البطيء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، رأينا من قبل عند « أودين » ثم كذلك في نثر جابريل ميرو . وقد كان كاستيو بوتشي شديد الإعجاب بهذين الكاتين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتي أخيراً الى رواية من آخر انتاج هذا النصاص ، هي « خط عرض 40 Paralelo » ( ١٩٦٨ ) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد إحدى هذه الازمات التي يصطدم بها الضمير الانساني والتي يمكن ان ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد ،



البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « توريبا » ولكنه لا يحى، كما يدل عليه ظاهر اللفظ ، اذ ان احداث الرواية لا تخرج من مدريد ، وانما هو يقصد ذلك الحى الذى يقيم فيه الجنود والضباط الامريكيون الذين يعملون فى القاعدة العسكرية المقامة فى احدى ضواحي مدريد ، ( وهى احدى القواعد التى انشئت على اثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣ ) ، وذلك ان اهل مدريد يطلقون فى سخرية على هذا الحى الأمريكى اسم « كوربا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الامريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الغزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على أن ينضم الى الحزب الشيوعى المحظور فى اسبانيا . غير ان هذا لا يمنعه من أن يستمر فى خدمته للجنود الامريكيين، اذ انه - على حد قوله هو - مثل اولئك البغايا اللاتى يعرضن اجسادهن عليهم وهن يضمنن لهم اعظم البض .

غير ان البناء الشيوعى يتعرف على توماس الزنجى الأمريكى وتنمقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث ان تنتهى الى مودة وطيدة خالصة ، وان كانت لا تؤثر فى اخلاص خينارو لبداىء حزبه الشيوعى الذى ينظر فى قلق وريبة الى هذه الصداقة بين أحد رجاله وجندى من جنود « الاحتلال الأمريكى » . واخيراً يتلقى خينارو امراً باغتيال صديقه الأسود ، وهنا تبدو تلك الأزمة التى تعذب ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخرى الذى انعقد بينه وبين صاحبه الزنجى ؟ فهو يتهرب اولاً من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على ان تسند المهمة الثقيلة الى أحد زملائه . ويزيد فى عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس فى حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك ان خينارو كان قد أصبح موضع ثقة الجندى الأمريكى الذى يفضى اليه بأسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك فى عذاب تردده حتى ينتهى به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتبنيته طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحياً بنفسه فى سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسباقيتها لا تخلو من درس خلقى ، فهى تنقن بالتضامن الانسانى الذى يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والمبادئ السياسية . ولكن المؤلف كان حريصاً على ان يودع آراءه فى الرواية بتقنين حذر حتى لا تتحول الى ما يشبه الموعظة . هى رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور فى اطار واقعى خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب فى تصوير هذه « المستعمرة » الأمريكية فى حى « كوربا » المدينى ونماذجه البشرية من ابناء الطبقات البائسة من العمال واصحاب المشارب والبغايا والقوادين وغيرهم ممن يعيشون على هامش حياة العسكريين الامريكيين . ولعل كاستيوتوتشى هو أول من أقدم فى شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التى تمخضت عن القواعد العسكرية الأمريكية وعن وجود عدة آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على أرض اسبانيا (٥٤) .

**رامون سوليس :**

ونختتم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائي الذي تتسم أعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الاسرار التي تكمن في قاع الروح مهمّدت في الظاهر بسيطة عادية .

ولد رامون سوليس Ramon Solis سنة ١٩٢٣، في قادس إحدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسي ، واستكمل دراسته في مدريد ، فحصل على الدكتوراه في القانون وفي العلوم السياسية في سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الادبية قد فتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر أولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك في ميدان الصحافة الأدبية ، ولكن الرواية التي لبنت قدمه في عالم الفن القصصي كانت روايته التاريخية « قرن جديد يطرُق الابواب » ( ١٩٦٣ ) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدأ من قبل في عمل تاريخي الطابع هو « قادس في مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Cartes » الذي فاز بجائزة المجمع الإسباني سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس أميناً عاماً لهيئة « الانثيو » في مدريد ( وهي من أكبر المؤسسات الثقافية وأعرفها تاريخاً وأغزرها نشاطاً ) فيما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة « الرسالة الادبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الادبية في مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية وأواسطها الأدبية بدت في كثير من نشاطه الأدبي بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن في طليعة الجيل الجديد من القصاصين الإسبان الباحثين عن اسلوب تعبري جديد في اطار الواقعية . وهو من ذوى الثقافة المتينة التي بدت في كثير من أبحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذي رسم معالم سيرته الأدبية ، فقد بدأ بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت في الوقت نفسه عن مواهبه الأدبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الغنيقية ، ودراسته عن قادس في مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت الى عاصمة اسبانيا المؤقتة في أيام غزو نابوليون بوناپرت وسقوط مدريد في قبضة القوات الفرنسية الغازية، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذي صدر في سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذي أشاع في كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كمانعرف كانت مدينة فينيقية تدعى بازدهارها العظيم في العصور القديمة لهذا الشعب الشرقي السامي من أبناء عمومة الشعب العربي ، ثم كان لها على أيام العرب في الأندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة وأهلها أثراً باقياً حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس الى الفن الروائي، فكانت روايته التاريخية الطويلة التي حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يطرُق الابواب Un siglo llama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بويون Bullon في ١٩٦١ ونشرت في ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس في هذه السنوات العصية : سنوات احتلال الفرنسيين لاسبانيا . وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والاطلاع

على مراجعها ووثائقها التاريخية فانه كان على روى كامل بما تعنيه الرواية التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن العسير بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية - وهما من شروط المؤرخ - وبين التعبير الادبى الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، او مرجعاً جديداً يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملاً ادبياً نابضاً بالحياة . ولعل اجمل ما فى هذه الرواية هو ان المؤلف عرض لنا صورة من حياة قادس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يعتبر من اول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيريت جالدوس فى كتابه « الاحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينطق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريباً بنيت العشيب Ajena croce la hierba » ( ١٩٦٢ ) على معالجة احدى مشكلات السنوات الاخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الذين يضطرونهم البحث عن الرزق الى العمل اجترأ فى البلاد الاوروبية ، وقد سبق ان تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من اهم الاعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الاخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان ميجيل اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه احدى مؤسسات الصحافة باعداد تحقيق عن دكة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد امريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم احد اصداق اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق انتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » ضيعة يقوم فيها بتربية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفيينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيعته حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقيم اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيافة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الاندلسية . ويتعرف هناك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة دكة الصراع فى حظائر الضيعة ، اذ ان اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه ايضا الى مشاهدة ما فى ضيعتهم من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون ايضا بتربيتها وبيعها ، اذ ان كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ ان اضطره اصابة شديدة وقعت به فى احدى الحلبات منذ ايام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتهز اسبينوسا الفرصة لى يشرح فى كتابة رواية كان يود ان يستوحى مادتها من جو الريف الاندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجلبه وتستولى على اهتمامه شيئاً فشيئاً ، كما انه يشعر بان فى حياة هذين الزوجين سرأ غامضاً يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهما شابة صارخة الجمال هى سوزان تصبح كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت عشيقة له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى احداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه - دون ان يريد - وقد وقع فى غرام اوليفا المتزوجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الاصرار على اكتشاف سر هذه الاسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بها أكثر من الخروج مع نساء أخريات ولا سيما السائحات الاجنبيات اللاتي يطير بالباهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلاً عن سوزان الغريبة التي تسكن معه ومع زوجته في بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا أثناء حديثه مع الناس في الضيعة عن مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كانبنا حتى ينكشف له السر في النهاية : ان كارمونا كان في الماضي فاتكا عابثاً مولماً بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلاً ، فان الاصابة التي وقعت له في آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشسدة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها أدت الى افقاده رجولته ، غير أنه في غروره وتشبشه بما كان له من ماضٍ وشهرة في ميدان المغامرات الغرامية لا يريد أن يستسلم لمصره ، فهو يريد أن يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضى وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التي تعرف منه هذا الضعف البشري وفي تعاطفها معه ورثائها لمحتة لا تجد بأساً في أن تبسر له هذا الغراء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تفضي عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد بأساً في أن تؤوى « عشيقته » سوزان في بيتها . وهى تفعل ذلك لأنها - فضلاً عن اخلاصها لملها في الحياة الزوجية تحس في قرارة نفسها بأنها المسئولة عن اصابة زوجها في حبة المصارعة . ويريد اكتشاف اسبينوسا لأسر الرهيب من الحاحه على ملاحقة اوليفيا طامعاً في حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذي لم يعد لاي امرأة تعرف سره ما يغريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفيا التي كادت تخور في بعض لحظات الضعف لا تلبث أن تستعيد ايمانها بملها فتطلب من اسبينوسا أن يختفى من حياتها فذهب على ألا يعود ، اذ انها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله امرأ كان مفعولاً .

وقد استطاع سوليس في هذه الرواية أن يقدم لنا شخصيات بالفئة التعقيد : كارمونا مصارع الثيران الذي كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذي لم يعد له بعد اعتزاله وقشله الا أن يجتر ذكريات مجده الغابر محيطاً نفسه بما يوهم أنه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفيا المرأة الراقية المليئة بالانوثة وقوة الارادة في الوقت نفسه ، والزوجة التي تمضغ آلامها في صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذي قدم ضعيفاً من أجل اداء عمل وهو ضيق الدرع به اذ أنه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تعجبه حياة الريف ، فاذا به يقع في سحر الحقول الاندلسية وطبيعتها البدائية ، وتأخذ بمجامع قلبه تلك الزوجة الفريدة ، فاذا به يحاول - على الرغم منه - اغواءها ...

**والحقيقة أن قليلاً من القصاصين عرفوا كيف يفوصون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس في تقديمه لنا هذا النموذج الانساني الفنى بحياته الباطنة في شخص اوليفيا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشيقته كارمونا الزائفة و « مريثيس » صديقته السابقة بما فيها من شهوانية عارمة - قد استطاع الكاتب أن يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثرية بالانفعالات والاحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهري . وكان المؤلف يرى في كل انسان قد تقتنحه العين لأول وهلة أو لا تكاد تقيم له وزناً مادة ثرية فيها من العمق الانساني ما يجعلها صالحة لكي يتخذها محور عمل قصصى رائع .** ويكفى أن نتأمل شخصية كارمونا نفسه الذي يمثل حالة مرضية منحورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة ... فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصية منفردة تشتمل منها النفس، ولكننا لا نمضى فى صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى أنفسنا مقابلة بالتدريج على تفهم سلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والثناء لمحنته ، ولا سيما اذا قدرنا ان حياته تجرى فى هذا المجتمع الاندلسى الذى يقيم وزناً كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفى سنة ١٩٧٠ ينشر سوليس رواية اخرى: « La eliminatoria » والتصفيية « وفيها ينتج مسلماً آخر مختلفاً عن مسلكه فى رواياته السابقة ، فهى ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وانما تعدد فيها المحاور والأبطال ، بحيث يمكن أن نقول انها مجموعة قصص فى قصة واحدة . والتصفيية التى يشير اليها العنوان هى الخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون ان تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك ان المؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى مواسم الاقاليم خلال الايام التى تسبق حدثاً رياضياً بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . ففرقة كرة القدم المحلية - وهى من فرق الدرجة الثانية - استطاعت بعد جهد جهيد ان تصل الى مركز متفوق فى « الدورى » ولم يبق امامها للارتقاء الى الدرجة الاولى الا التقلب فى مباراتى ( التصفيية ) على الفرقة التى وقعت عليها القرعة من فرق الدرجة الاولى المهددة بالنزول . وقد اتى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل فى افخر فنادقها استعداداً للعبارة الفاصلة . ويتفق فى نفس الوقت ان تدعو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية فى المدينة احد الشعراء المشهورين لكى يلقى محاضرة وقراءة شعرية فى نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضر فى نفس الفندق الذى ينزله الفريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيف يقدم لنا المؤلف بقية الشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة فى الفندق التى يقع فى حياها لاعب مشهور من الفريق القادم فتتهجر من اجله خطيبها الموظف فى محل تجارى ، ورئيس النادى الرياضى فى المدينة والحاكم المدنى للاقليم وصفقاتهما المريبة ، ومدرّب الفريق المحلى ومشكلته الخاصة مع زوجته التى تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة فى الظاهر والمغامرات الغرامية الخفية التى تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعاً من رجال ونساء علاقات تزداد تشابكاً وتعتدلاً بينما نتقدم مع المؤلف فى أحداث الرواية .

والحقيقة ان رواية من هذا النوع اصعب بكثير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهى تحتاج الى مهارة وخفة وسرعة حركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارئ محيطاً بما يجرى متابعاً لجزئياته . وقد عرف المؤلف كيف يقيم توازناً محكماً بين هذه الشخصيات والأحداث بحيث لا يطفى بعضها على بعض ، كما انه استطاع ان يرسم لنا صورة دقيقة مشيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكل مشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارئ انه يعيش مع أبطال الرواية حياتهم ويشتركهم ازمانهم العاطفية والفكرية . والغريب ان تعدد مسطحات الرواية وتركبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد



شخصياتها لم تحل أبداً بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والفوص الى حيواتها النفسية الباطنة في مقبرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فإننا نكتفى بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصى في اسبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التي اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . وخلاصة القول ان الفن القصصى اسبانيا اليوم مرحلة نهضة كبيرة في اسبانيا تتجلى في العدد الكبير من الرواين الذي تحفل به اسبانيا المعاصرة ثم في الدرجة العالية من الجودة التي تبدو في انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق ان ذكرناه من أنه من المؤسف أن هذا العالم القصصى الثرى الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولاً من جانب القراء العرب على الرغم من أن ذلك الأدب الاسبانى - ومعه ادب أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية - هو اوثق الآداب الأجنبية صلة بآدبنا العربى وثرائه الخالد المجيد .

★ ★ ★

( ٥٦ ) عن رامون سوليس راجع كتاب باليونى برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ - ٩١٤ ، وإيجلسياس لاجونا ١٣٤ - ١٣٥ .

## الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث عن الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا في كثير من الأحيان . ويذكر القارئ أن العالم أجمع تحدث ، في فترة ما ، عن « وجودية » سارتر J.P. Sartre وعيشت كاموس A. Camus ، وأنه يتساءل اليوم عن ماهية « الرواية الجديدة » nouveau roman ومصيرها . هذا ولا تقف أهمية « الرواية الجديدة » عند هذا الحد ، بل تتعداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الأدبي . ولقد سبق أن طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه إلى التجريد والرمز ، ولا زالت « الموجة الجديدة » la nouvelle vague في السينما تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة في تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى إيماننا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ، وأشكالاً ومضامين متعددة أيضاً ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه أمام قضية معقدة : قضية الاختيار ، أي الروائيين

---

❖ الدكتوروة سامية أحمد أسعد مدرسة الأدب الفرنسي بكلية الآداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة في الأدب الفرنسي الحديث من سارتر وكامو وجان جينيه وغيرهم كما ترجمت عدداً من الكتب في النقد الأدبي وكذلك بعض المسرحيات .

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، أم يترك لزاوجه الخاص ، وميله الى هذا الكاتب وابتعاده عن ذاك ؟ رأينا ، في هذا الصدد ، أن هناك أسماء تفرض نفسها علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أو أصالتها الخ . . . ، وعادة ما يطلق مؤرخو الأدب على أصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترنا أسماء أخرى لتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . وأحياناً استوقفنا الكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص اليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوبنا مع العالم الذي يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر الى أننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية . لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذاك . وردنا أن « الكاتب الكبير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً في أغلب الأحيان لاختيار مؤرخي الأدب .

لكننا لن نروى تاريخ الرواية الفرنسية المعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول أن نرسم الخطوط الرئيسية لتطورها منذ ذلك الحين - مابعد ١٩٤٥ - حتى أيامنا هذه . إلا أن طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع الى أوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدها نفر من كبار الروائيين في العالم ، وأغلبهم من غير الفرنسيين .

سنستحدث عن كل كاتب على حدة ، ولو أننا أردنا غير هذا لما استطعنا ، نظراً لطبيعة المؤلفات ذاتها . فالكاتب الذي نذكرهم لا يكونون « مدرسة » بالمعنى المصطلح عليه للكلمة ، حتى لو تشابهت أعمالهم الى حد كبير . فالعبث عند سارتر يختلف عن العبث عند كامي . كما أن اقطاب « الرواية الجديدة » يقفون موقف الراضين من الرواية التقليدية ، لكنهم لا يسبرون بعد ذلك في ذات الاتجاه . ولا يبنى هذا أن دراستنا ستكون مجموعة من الجزر المتفرقة التي لا يربط بينها شيء . ويمكن ، بشيء من التعسف ، الالتجاء الى التقسيم الزمني ، وتقسيم الدراسة الى مراحل ثلاث :

١ - ماقبل ١٩٤٥ .

٢ - تحول الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .

٣ - « الرواية الجديدة » .

كلمة أخيرة : لسوف نلاحظ القارئ أننا كثيراً ما نلجأ الى النصوص ، ولربما عاب علينا هذا من الناحية المنهجية . وردنا أن الباحث الناقد ، مهما حلل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ أبداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص . كما أننا ترجمنا بعض النصوص لأول مرة ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عملاً على تجانس أجزاء البحث المختلفة .

★ ★ ★

( ١ )

بيات الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرن العشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، قاطعة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت أوروبا وأمريكا تطوراً مماثلاً سار في ذات الاتجاه . وجدير باللاحظة أن الروائيين الذين تم على أيديهم هذا التطور لم يتعارفوا في كثير من الأحيان ، أو فعلوا ذلك في فترة لاحقة لكتاباتهم .



٦. كانت الرواية التقليدية تقدم للقارئ واقعا متماسكا هضمه الكاتب سلفا وعلق عليه ، ويكفي الكشف عنه بدقة للقارئ على صورته متماسكة له . كانت قد عودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصة بطل يعيش في عالم محدد المعالم . كانت سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، بحركها الكاتب كيفما شاء وفي الاتجاه الذي يشاء . وكان من الممكن أن نهتم بها أكثر مما نهتم بالعالم المحيط بها ، مع أن لا وجود لها إلا بذلك العالم .

٧. كان الكاتب يهتم أول ما يهتم بالدراسة النفسية ، وبالعالم الزمان على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيث البناء ، تتابع التسلسل الزمني ، الموضوعي للأحداث . ولم تكن مهمة القارئ ، إزاء كل هذا ، الإسهلة يسيرة . كان يجد كل شيء مفسرا . مشروحا ، محولا إلى وصف وتحليل . لم تكن الرواية في حاجة إلى مجهود ، عند القراءة ، لأنها لا تشتمل على أي غموض ، ولا تقابل الواقع في كثير من الأحيان .

٨. ثم لاحظت بوادر التطور مع بروست M. Proust ، وموزيل R. Musil ، وكافكا F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، ودرايل L. Durrell ، وجويس J. Joyce ، وهي أسماء أصبحت أصحابها كتابا كلاسيكيين في القرن العشرين . . . في وقت واحد تقريبا ، ساء هؤلاء الروائيون بشيء جديد لا بد منه : أن تقدم الرواية واقعا لا يفهمه القارئ فهمًا تامًا مباشرًا ، وهذا بالذات ما حير قراء بروست منذ البداية (وصوروا عالمًا حائرا لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يروا قصة ، بل نقلوا مزيجا من الأحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارئ رواية « جاهزة » ، بل اقترحوا عليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة ، ولم يجعلوه يتابع سير أحداثها في سر ، بل عمدوا إلى تضليله ، كأنه في حلم أو كأنه في الحياة . لم يصوروا عالمًا محددًا ، بل عالمًا يتغير أمام عيني البطل والقارئ ، اللذين يجاهدان لكي يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وأن لم يتوصلا إلى ذلك دائما . لم يحددوا موقع الإنسان من العالم الذي يعيش فيه ، بل راوا أن رؤيا عالم الواقع هي التي تخضع لعلاقة « الإنسان - البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية للوحة التي يرسمونها ، بل أصبح وعي البطل هو الذي يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعي وجود إلا بالقدر الذي يعكس به في ذلك الوعي . وإذا اردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناص من أن نقول انها رؤيا « فينومينولوجية ، phénoménologique » ، وأن بدت الكلمة غريبة بعض الشيء على عالم الرواية .

٩. أصبح الواقع الروائي ، مع هؤلاء الرواد ، واقعا اسطوريا مشبعا بالعاني ، لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر أو يقل ، وكل واقعة فيه تتخذ مكانها في سياق رمزي ، ويختلط الحدث فيه بالأسطورة . هكذا يدخل القارئ عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعي فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانيا على الرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوجية ، والروحانية ، الخ . . . التي تشتمل عليها الرواية .

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالمية الثانية نقطة تحول هامة في تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية في مرحلة أولى ، عن مفهوم ميتافيزيقي وأخلاقي معين ، من خلال نصوص - أصبحت لها شهرة عالية - تناولت مصير الإنسان ، وانتظم كل شيء فيها

حول هذه الرؤيا . وسرعان ما انتقلت ، في مرحلة ثانية ، من التساؤل عن النفس والمجتمع ، والأخلاق ، والmetafizika ، إلى التساؤل عن الجمال والفينومينولوجيا . ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، ألا وهي رفض الكاتب الروائي اليوم للقضايا الأخلاقية الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ، وقصر فنه على الشكل مع استبعاد المضمون النفسي أو الأخلاقي ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ، اتجاه روائي جديد اهتم بالشكل أولا . وعبرت « الرواية الجديدة » عن طريقة معينة للاحساس والوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصير الإنسان ، بل أعادت النظر في الصور التي تتكون لدى الإنسان عن نفسه . وعالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارئ كما سبق أن حيرته إيام بروست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة التجاها إلى المونولوج الداخلي monologue intérieur . وهى لا توجسه الزمن من الماضى إلى الحاضر ، حيث تتوقف القصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مسارا محددًا ، بل تتحول إلى شيء أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفية المحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التى يدعى القارئ إلى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، في سياق حديثنا ، بروست ، وجويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهم من أئمة الرواية في القرن العشرين الذين كان لهم أعظم الأثر في تطورها . ولربما رأى البعض أن الحديث عنهم هنا ، في إطار الرواية الفرنسية المعاصرة - مادامت كلمة معاصرة تلزمنًا بالبدء من غداة الحرب العالمية الثانية - قد يكون خروجًا عن الموضوع . لكننا نرى ، على عكس ذلك ، أن ذلك الحديث شيء لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . ولنبداً بمارسيل بروست .

لعب مارسيل بروست ، بالنسبة لكتّاب الرواية في العشرينيات ، دور الرائد العبقري الذى لا يضارع . فلقد أثار « ثورة أدبية » تشبه الثورة التي أثارها كانت Kant قبله بقرن ، في عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بين الإنسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الأديب بقضية المضمون إلى اهتمامه بقضايا الاحساس ، والرؤيا ، والنسبية والمعرفة ، والوصف ... الخ . وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه في المقام الأول .

بدأ بروست بادانة الرواية التقليدية والتنديد ، من خلال النظرية التى عرضها في **الزمان المستعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التى اشترك فيها الروائيون الذين سبقوه : **جى دى موباسان** G. ds Maupassant ، و**اميل زولا** E. Zola ، **بل وجوستاف فلوبر** G. Flaubert وهماجم الفن الواقعى المزعوم قائلا :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ، ومحطة عربات ، ومطعم مضاء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

« بينما الواقع شيء مختلف تماما . واعتبر الأدب الذى يكتفى بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحاتها ، أدبا أبعد ما يكون عن الواقع ، وأن زعم غير هذا وذاك في صفحات أقرب ما تكون إلى نظرية في « الرواية الجديدة » ، أن تغيير مفهوم الواقع شيء لا بد منه لتحديد الفن الروائي . لا ينبغي أن يكون واقع الرواية بعد الآن « عالم أشياء-objet monde » يصفه الكاتب بعناية ، مستخدما لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب أن يصبح عالما يصفه فى الإنسان

ونصفه في الأشياء . من ثم ، يمكن أن نقول أن كل انسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بدليل له . يقول بروسست في هذا الشأن :

« ما على الكاتب ، لكي يعبر عن هذه الاحاسيس ويكتب هذا الكتاب الاساسي - الكتاب الحقيقي الوحيد - ، ان يخلقه ، بالمعنى الدارج للكلمة ، مادام قد وجد سلفاً في كل منا ، بل عليه ان يترجمه . الترجمة ، هذا هو واجب الكاتب ، وتلك هي مهمته . »

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاعاً داخلياً يختلف عن كاتب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقاً من هذه النقطة ، كتب بروسست مجموعته القصصية الرائعة ، **البحث عن الزمان الضائع** التي اشتملت على الدراسة الاجتماعية ، والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ . . . . . يجد القارئ ، في هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوي مارسيل ، أو يشهدها ثانية ، وآراء سميها أو يسميها ثانية ، وشخصيات تلت النظر قابليها أو يقابلها ثانية . أي أن الراوي يعيش فترتين زمنيتين في آن واحد : الماضي وبعثه أو تجربته مرة أخرى . ولا تتمثل طريقة بروسست في النظر الى الحياة وجمع تجاربها في السرد أو القصة التي تخضع للحلث النفسي أو الاجتماعي ، بل تتمثل في فن دقيق مثابر يتدفق ما يقدمه لنا الوجود ، أو يبعثه ، أو يعيد تكوينه ، أو يحكم عليه . . . .

هكذا أتى بروسست بمفهوم جديد للرواية . لم يفهمها على أنها سرد أو خبر بل رأى فيها نوعاً من **الغامرة الذهنية ، والروحية ، والجمالية ، رأى فيها التزاماً بالاحساس الشخصي ، وملحمة داخلية حبيبة . لم يطرح قضية الواقع ، بل تصورنا له .** لم يعد الواقع في نظره موضوعاً يجب ان يشغل به الفنان ، وعلى هذا الأخير ان يتجه الى الخيال . لا ينبغي ان يهب الفنان نفسه للذكر ما هو حقيقي ، أو ما ينبغي ان يكون حقيقياً أو ما يمكن ان يكون حقيقياً ، وعليه ان يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

نلمس ، بالفعل ، ان **البحث عن الزمان الضائع** رواية « داخلية » حبيبة ، بل أول رواية « داخلية » هرفت في الحضارة الغربية منذ عصر النهضة . كما انها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوجية » ، ذلك لأنها لا تصف العالم الوهمي أو الواقعي ، بل تدرس ، وتنقد ، وتحلل الصور التي تتكون لدى الانسان من العالم ، تدرس وتنقد ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتوصاتها .

واكتشف بروسست أن تقديم صورة موضوعية للعالم منهج خاطئ ، وعرض في هذا الشأن نظرية واضحة كل الوضوح : هناك أداة فنية واحدة يلجأ اليها خيال الفنان ، ألا وهي الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياة التي مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يرفض بروسست الدقة الفوتوغرافية التي تنسج بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ؛ هناك « فرق هائل بين الانطباع الحقيقي الذي يخلقه فينا الشيء والانطباع المؤلف الذي ننقله عندما نحاول تصويره ارادياً » .

لذا ، صور بروسست عالماً لا حدود له ، اللهم الا تلك التي تفرضها العين التي تنظر اليه ، ولا وجود له الا من خلال هذه العين ، عالماً تفرض فيه الصور على الكاتب فرضاً في سياق رمزي ، ناتج من الحاجة الداخلية الى الاحساس بالجمال ، تلك التي ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان وأصالة .

يقيم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التي كتبها بروس وراويها ، بين صور العالم هذه سعيًا وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقة بين الرواية الفينومينولوجية والزمان ، تلك القضية التي أعاد بروس النظر فيها ، وتأملها طويلاً في مجال الرواية . فالرواية الفينومينولوجية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن أن نسعيه « قصر النظر الزمني عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، في هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصة حياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروس قضايا الذاكرة، والزمان ، وحيوية الصور وبعضها . ولقد عبر عنها جميعاً من خلال السعى وراء الزمان الضائع . يقول لنا الكاتب ، في البداية ، أن هذا السعى محاولة عابثة ؛ لا جدوى من ذكر الماضي ، وكل الجهود التي يبذلها المرء في هذا الصدد تذهب هباء . ذلك أن الماضي يختبئ في مكان ما ، خارج الذهن وبعيداً عن مده ، متمثلاً في شيء مادي لا نحدهس . ويتوقف على الصدفة وحدها لقاءنا له قبل موتنا ، أو عدم لقاءنا له أبداً . لكنسه يعود فيقول أن علينا أن نبذل قصارى جهدنا « لتحرير » الماضي ؛ قد يظل الماضي ، مادماً قد عشناه ، في حال أشبه بالأبدية المؤقتة ؛ على الفنان إذن أن يحاول استخلاصه وتخيل نفسه والأتان به . إلى الأبدية النهائية ، أي إلى العالم الروائي .

وإذا أبرز أهمية الزمان في الرواية ، وأضفى عليها بالتالي ، بعداً جديداً ، جعلت برواهاست الأحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خطط مستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل من خلال شبكة من الخطوط المتقاطعة . وهكذا وجد القارئ نفسه أمام حكاية لا يستطیع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ، في مسيرة متواصلة لا تتوقف . وتحتم عليه الدخول إلى عالم يضل فيه ولا يعلم إلى أين هو ذاهب . وزاد بروس الأمر تعقيداً عندما عمد إلى وسيلة مبتكرة انفرد بها آنذاك : أن يجعل من إحدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل ، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية في سبيلها إلى الكينونة (١) .

تتوج مطلع البحث عن الزمان الضائع حادثة « المادلين » الشهيرة ، وتعميق هذه التجربة النفسية الثمينة التي نلقاها للقارئ فيما يلي هو الذي ينتهي إلى معجزة الزمان المستعاد . وإذا تكررت لدى الراوي انطباعات متشابهة تدل على فرحة لا توصف ، يتمكن في النهاية من اكتشاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئي بعد ، يقع على الحدود الفاصلة بين الشعور واللاشعور .

« مضت سنوات لم يعد خلالها لكومبريه ، ولا لكل مالم يك مسرحاً لساعة نومي ومأساتها ، وجود في نظري . وفي يوم من أيام الشتاء ، كنت عائداً إلى المنزل عندما رأت أمي أنسي أشعر بالبرد فعرضت علي قليلاً من الشاي على غير عاداتها . رفضت في أول الأمر ، ثم عدلت عن رأيي ، لا أدري لماذا . فارسلت تطلب صنفاً من الجاتوه يدعى Petites madeleines ... وكان يومى الكئيب قد أزهقنى ، وكذا فعل تفكيرى في الفسد الحزين .

( ١ ) يصف لنا الآن روب - جرييه Alain Robbe-Grillet - أحد رواد « الرواية الجديدة » - في روايته في المتاهة Dans le Labyrinthe ، في أن واحد بعض الشخصيات الموجودة في الشارع ولوحة تمثل ما بداخل أحد القاهي ، حتى تأتي لحظة تتقابل فيها المجموعتان : تدخل الشخصيات الحية في المقهى وتتخذ إلى حد ما الأوضاع التي اتخذتها الشخصيات في اللوحة .

فرفعت الى فمى تروا . بطريقة آلية ، ماعفة من الشئ كنت قد غمست فيها قطعة من الجاتوه فلانت . لكى ارتجفت فى اللحظة التى لمست فيها رشقة الشئ المختلطة بفئات الجاتوه سقف حلقى . وتنهت الى الشئ الخارق للعادة الذى يحدث لى . غمرتنى متعة اللبذة ، وعزلتنى ، دون أن أدري لها كنه . وسرعان ما جعلتنى لا أبالى بصروف الحياة ، وكوارثها التى لا تضر ، وقصرها الوهمى . تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انها شعرتنى بجوهر ميم : بالاحرى ، لم يكن هذا الجوهر فى أنا ، بل كان أنا . لم اعد اشعر أننى ضعيف . تابع . زائل . من أين جاءت لى هذه الفرحه القوية ؟ كنت اشعر انها مرتبطة بمذاق الشئ والجاتوه ، لكنها تتخطاه الى مالا نهاية بل يحتمل أن تكون من طبيعة مختلفة . من أين جاءت ؟ ماذا تعبر ؟ اسـ : اجدها ؟ ها انذا ارشفت رشقة ثانية لا اجد فيها شيئا يفوق ما وجدته فى الرشقة الاولى ، وثالثة تاتى لى بأقل مما انت لى به الثانية ؛ حين الوقت اذن لكى اتوقف . يبدو أن تأثير الشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التى تبحث عنها ليست فيه . وإنما فى أنا . لقد انقطعا فى ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع إلا أن يردد الى مالا نهاية ، بقوة آخذة فى الاقلال ، ذات الدليل . ولا اعرف كيف انسره . اريد ، على الأقل ، أن اتمكن من طلبه منه ثانية ، والعثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى اوضحه افساحا حاسما . لكن كيف ؟ يا لشك الخطير ، عندما يشعر الفكر أنه قد تخطى ذاته ، بينما هو فى آن واحد ، الباحث فى البلد الغامض الذى يجب أن يبحث فيه . والبلد الذى لا يفيد فيه كل ما يملك نسيئا . يبحث ، لا ، بل يخلق . انه امام شئ لم يوجد بعد ، ولا يستطيع أن يوجد أحد غيره ..

عدت اتساءل عن ماهية هذه الحالة المجهولة التى لا تاتى بأى دليل منطقي ، بل تاتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التى تقب امامها كل الحقائق الأخرى . سبحانه ! ان اوجدها مرة أخرى ..

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ، تلك الذكرى ، تلك اللحظة القديمة التى اجتذبتنا من بعيد لحظة معائلة ، واثارتها ، وانفضتها فى أعماق ؟ لا أدري . لا اشعر الآن بشئ . لقد توقفت ، ولربما نزلت الى أعماق ثانية . من ذا الذى يعلم اذا كانت تستصمد من ليها مرة أخرى ؟ على أن اعيد الكرة عشر مرات ، وأميل عليها . وفى كل مرة ، تصحنى الجبن الذى يبعدها عن كل مهمة عسيرة ، وكل عمل هام ، بأن ادع الأمر وأشرب الشئ ، ولا أفكر الا فى مناعب اليوم ورقبات الغد التى تستسلم لاجترارى بلا عناء .

وفجأة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذا المذاق قطعة المادلين الصغيرة التى كانت العمه ليونى تقدمها لى صباح يوم أحد فى كومبريه ... عندما كنت اذهب الى غرفتها لاقول لها صباح الخير ، بعد أن تغمسها فى الشئ اوالنيلو . لم تذكرنى قطعة الجاتوه بشئ قبل تدوقها . ربما لأن ... صورها تركت ايام كومبريه ، وارتبطت بايام أخرى أحدث . ربما لأن ما من شئ يبق من هذه الذكريات التى ظلت طول هذا الوقت خارج الذاكرة . كان كل شئ قد تحلل . كانت الأشكال قد زالت ، أو رقدت ، وفقدت القدرة على الانتشار التى كان يمكن أن تمكنها من اللحاق بالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شئ من الماضى البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الأشياء ، يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلة ، وحدهما ، خافتين ، لكن أكثر حيوية - واقل مادية - والحا - وامانة ، كأنهما روحان

تذكران وتنتظران ، وتاملان ، على اطلال ماتبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ،  
دون أن تميلاً ... » .

« اكتشاف الروائيون الذين جاءوا بمسديروست امكانية اللعب على مستويات عدة في  
الزمان والمكان ، والخلط بين الأجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره في أغلب الأحيان ،  
السرد الذي يكتفى بعرض صور من الواقع ، أي رفضوا القصة المتقنة التي تروى بطريقة موضوعية »  
يفهمها كل القراء . واتجهوا الى أسلوب خيالي خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة  
منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية الحميمة . وهكذا أصبحت الرواية على  
يدى بروست اسطورة علينا أن نفرسها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الانسان عن العالم .

★ ★ ★

« رفض روبير موزيل R. Musil الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية  
الفرنسية الجديدة بثلاثين عاماً . فلقد كتب فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٠ الجزئين الأول والثاني من  
كتاب عن بطل أبعد ما يكون عن الشخصية ، رجل بلا صفات L'Homme sans qualités  
كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك - لن نعرف أبداً اسم عائلته - كان ضابطاً ، ثم أصبح  
عالماً في الرياضيات ، ثم لا شيء . أما والده « فشخصية » ... استاذ جامعي نمطي يلح على  
ابنه لكي يصبح « شخصية » هو ايضا ..... استاذاً جامعياً مثله ، لكن اولريك يقف  
موقف الراض من الحياة . لقد استأجر منزلاً قديماً في .. فينا ، وأقام فيه ، ولم يمارس مهنة  
معينة . لا الحياة العسكرية استهوته ، ولا الرياضيات استوقفت . انه انساني أصيل ،  
متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لاختلافه عن أولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون  
دائماً عند الحد الوسط ... وينجحون . هاهوذا وهو بعد في الثانية والثلاثين ، قد أخذ اجازة ،  
وأعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاغل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح أو  
الروابط . لن يحدث له شيء ، ولن يعيش اية مفارقة . وليفك الكاتب نظراً الى هذا منذ الفصل  
الأول ..

« يسلم موزيل بفكرة تضيء على كتابه طابعاً تناقضياً منذ البداية . فبطله نفي لمفهوم البطل  
anti-héros . كائن « محابىد » يكسأد لا يحمل اسماً ، ولا يمكن أن يكون مادة للدراسة  
والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يخلو من الأوهام والأشباح .

« وكما أراد موزيل أن يكون نغياً للبطل ، أراد أن تكون روايته نغياً للرواية anti — roman  
وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدر له  
أن يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية في الثلث الثاني من القرن العشرين .

ينتج من وجود اولريك كشخصية رئيسية زائفة اختلال في توازن الرواية . ذلك ان اولريك  
يعيش أحداثاً روائية ولا يؤمن بها . كما انه يفتل من ميشولوجيا المفامرة ، والهوى ، والتصوير  
الاجتماعي والنفسى ، أي كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نغى  
لها . وتخليه عن ممارسة اية مهنة له دلالة في هذا الصدد . كان ملازماً ، وكان يمكن ان  
يصبح كولونيلاً ، وجنرالاً ، لكنه استقال . كان عالماً في الرياضيات وكان يمكن ان يصبح مهندساً ،

أو استناداً جامعياً ، لكنه أهمل ذلك الواجب الاجتماعي المدعو « وصولية » ، وفضل أن يكون هادياً ، وأن تجرد من الأهواء . « ذات يوم ، تنازل أولريك حتى عن أن يكون أملاً » .

ولا تعلن رواية « رجل بلا صفات » عن شكل معين للbias فحسب ، بل تعلن أيضاً عن موقف روائي معين هو الذى يهمنى هنا : فن تجريدى غير ملتزم يصور انساناً تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكل الرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامر بتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير أو بعيد النظر ، لا رأى له ، ولا يدافع عن رسالة سياسية أو اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتبر موزيل كاتباً عاصر بروست ، وجويس ، وكافكا ، وأعلن عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لن تأخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .

### ★ ★ ★

« ينقل لنا جيمس جويس بدقة فى روايته اوليسس Ulyssse ( ١٩٢٢ ) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرة ساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤ . ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من اوله الى آخره ، كانه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية او استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيه رجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهيمة فى آن واحد .

يرى جويس أن على الفن الروائى أن يستخدم الرمز لى يوحى بتعقيد الواقع ، وأن الحياة البشرية مهما كانت تافهة ، تنتظم حول بعض الأبنية النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن أن يسمى ملحمة الفنالية على رمز واختار من بين الأساطير الأدبية اسطورة الاوديسسة وحاول أن يطابق حياة اوليس بمشاغل بورجوازى صغير من دبلن .

.. من ثم كانت اوليس مزيجاً من الواقعية الضاحكة ، والمونولوجات الداخلية والكاريكاتير ، والأحداث الدسمة ، والفنائية اللاذعة . واختلطت فيها المشاهد الخيالية بالمشاهد الحقيقية . وشطط خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغ درجة الهديان . ففى الأثناء التى يمر فيها فى احد الشوارع أو يدخل مكتبة ، أو يشهد موكباً جنائزياً ، أو بيتاً للدعارة ، تدور فى مخيلته مشاهد كاملة من البيسيكودراما psychodrama ، ويمتزج غليان ذهنه بمالم الواقع . كما أن الكتاب لا يخضع لوحدة الأسلوب ، فلكل فصل فيه ، ولكل مقطع فيه إيقاعه الخاص ولفته الخاصة . ولقد أكد جويس ذلك عندما نقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلاً وجعل لكل فصل لونه ورموزه . كما أن كل فصل يرتبط بفن أو علم بعينه - اللاهوت .. التاريخ .. فقه اللغة .. الموسيقى .. الخ . . . أو تسيطر عليه صورة رمزية بعينها .

« هذا ويرجع الى جويس الفصل فى ادخال الاسطورة والرمز فى الادب الروائى المعاصر . وعندما ابدع الرواية الرمزية بين أن الواقع الروائى المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيوولوجياً . كما بين أن الرواية لا تبنى على قانون علمى للواقع ، بل على صورة انسانية

للعالم ، شأنها في ذلك شأن كل علاقة بين الانسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الاسطورية ، وعلى الكاتب الروائي ان يعبر عن الحياة الانسانية من خلال بعض الخطوط الاسطورية .

★ ★ ★

**كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا في الكليل النادر . ففن الرمز الروائي واحد عند الاثنين . كل ما هنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة .** ففى رواية جويس ، (بغنى الواقع السطحي للوقائع والاحداث اسطورة تعطى معنى للمغامرة الروائية) ، اما كافكا فيعيد سرد سلسلة من الاحداث التى لامعنى لها فى عالم يظل المعنى فيه معلقاً . وفى الحالتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس ورموزه ، ام قلت من شأنه المأساة الفردية الإفامضة التى يعيشها أبطال كافكا .

فرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعيب، وهى أساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة أشكالها السلبية . ولندكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا فى العالم أجمع ، **القضية** Le Procès و**القصر** Le Château . يجسرد كافكا الحكاية العادية من كل معنى . ففى **القضية** ، ترى رجلاً مجهولاً - لا يعطينا المؤلف أى تفاصيل عن أسرته ، أو حياته - يدعى ك . ، يقال انه « منهم » ، لكنه لن يعرف ابدأ الجريمة التى ارتكبها أو نسبت اليه . ها هو ذا يقابل أحد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ، ولا يتوصل ابدأ الى لقاء القاضى المكلف بالتحقيق فى قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون براج أو غيرها ، ويحمل صاحبة البيت الذى يقطن فيه على ان توصى السلطات القضائية به خيراً ، ويتنزه ، ويحقق فى قضيته ، كل هذا دون ان يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويعدد مساعيه ، وتستولى عليه حمى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفذ فيه حكم الاعدام ، دون ان يحاكم او يمثل امام قضاته ؛ ينفذ فيه الحكم رجلان مجهولان فى أرض قضاء .

كل شىء فى **القضية** متماسك ، وكل شىء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انساناً حكم عليه مقدماً . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : الا يسأل ك ابدأ عن التهمة الموجهة اليه ، او لماذا وجهت اليه ، او من الذى وجهها اليه . وتكمن قوة الكتاب فى هذا الغرض التمسكى : محو السياق الاجتماعى ، والسياسى ، والنفسى ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عادياً ودخلت الحياة العامة .

هكذا الأمر أيضاً فى **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية بعد اربعة كيلو مترات عن الضيعة التى طلب اليه المجيء اليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم ان من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مغلق ، واصحاب القصر كثيراً ما يتغيبون ، ولا يعرفهم أحد ، فى الواقع . بعد ان يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ، تنتابه الحيرة ، ويبقى فى القرية ، ويستقر فيها ويلبّل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا وهو ينتظر ، باحثاً عن الوسيلة التى تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجيء ، فى حين يبدو ان الوصول اليهم أمر محال . هنا أيضاً ، تقوم الرواية على أحد المعطيات غير المنطقية : أى انسان عادى وجد فى موقف جوزيف ك ، كان



يقطع المسافة، وهي لا تزيد على أربعة كيلومترات، سيراً على الأقدام ، ويحاول أن يتسلق السور ، أو بكسر الباب ، أو يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيف ك ، لا يفعل شيئاً من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كانكا اللامعقول على بتر الواقع . فالؤلف يبعد شخصياته عن أى رد فعل طبيعى . يشبه بطلا القضية والقصر سائر البشر ، إلا فى شيء واحد : لا تشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

إنسان عاجز فى عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوجى ، أو بعبارة أخرى ، الأسطورة التي تخلق أساساً جو الرواية عند كافكا .

★ ★ ★

( ٢ )

بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية، واحتلت فرنسا، ألترم أغلب الروائيين الصمت، وأفسحوا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا إلى الحديث ، بعد التحرير ؛ كانوا لا يزالون تحت تأثير الأحداث، شأنهم في ذلك شأن المجتمع الفرنسي كله ، ويتعجلون اللحظة التي يلعبون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد إلى عالم الرواية لم تعد « الوثيقة » ، ولم تبلغ الوجود الأدبي في كثير من الأحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كذلك التي خلفتها الحرب العالمية الأولى . فسرعان ما غطت الآلام الناتجة عنها آلام أسوأ واقسى : الآم الأسر والاحتلال الأجنبي . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند أغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، إلا كمجموعة من الأحداث التي عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيراً ، وقد يكون روجيه فايغان R. Vailland الكاتب الحقيقي الوحيد الذي استوحى المقاومة ، وأصبح فيما بعد الحرب واحداً من أفضل الروائيين الفرنسيين . كذلك أتاح الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق - أى الجيل الذي ظهر قبل الحرب بعشرة أو خمسة عشر عاماً - فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم سيلين L.F. Céline و جورج برنانوس G. Bernanos و جان جينو J. Giono و لوى أراجون L. Aragon « على سبيل المثال ، كان أراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » في فرنسا . وكان عليه أن يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، « الشيوعيون Les Communistes » ، روى فيها معارك أصدقائه السياسيين ، وقلقهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتغن معالجة الواقع التاريخي ، ورسم شخصيات ممزوجة زائفة ، وعمد إلى أسلوب بدا غريباً عليه ؛ لكنه أدرك كل هذا ، وفضل العودة إلى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سادت الرواية الفرنسية أساساً في طريقين محددين : طريق السريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السريالية إلا كتاباً قليلين ، في حين اجتذبت الميتافيزيقا كتاباً جاءت شهرتهم الأفاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre والبير كامى A. Camus

وسيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir

★ ★ ★

**أثرت السريالية على فن الشعر والرسم ، لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا .** ولا غرابة في هذا . فرائد المدرسة السريالية وصاحب نظريتها **اندرية بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا أدبيا يلجأ اليه صغار الكتاب . كما يعرف الجميع أن السريالية ناهضت الأدب بشدة ، من أجل التعبير المباشر عن اللاشعور في كافة صورته والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للعادة . لكن الرواية ظلت تنطور وتغير في الوقت الذي هوجمت فيه . لم تعد مجرد « حكاية » أو « شريحة حياة » ، بل أصبحت لونا متعدد الأشكال يشتمل على النثر الفنائي والقصيدة ، والاعتراف . أصبح كل ماينتج عن الخيال « رواية » . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الأدبي وماعده حدودا لا تثبت ولا تستقر . كما كان تعريف الرواية متقلبا لدرجة جعلت اندريه جيد A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائي ولم يعترف الا « **بالزيفون** » Les Faux-Monnayeurs وان لم يختلف عن باقي رواياته في الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بأنه كاتب روائي ، لكنه أراد أن تكون « **الاصل** » L'Espoir شيئا يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ، واصبحت الرواية نفسها شيئا فنيئا شكلا متميزا للتعبير ، بل أكثر الاشكال رواجاً وافتاحا . ومن ثم ، كان لابد ان تنافس بالسريالية .

لا يذكر تاريخ الأدب روائيين سرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السريالية ، وتعلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم ، ونقلوا روحها الى مؤلفاتهم . ولمس عندهم الاتجاهات والميول التي نلمسها عند السرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الأشكال البالية في الحياة والتعبير ، والرغبة في تغيير الحياة والعالم عن طريق الكتابة . من أهم هؤلاء الكتاب **ديون كينوه** R. Queneau و**ميشيل ليريس** M. Leiris و**جوليان جراه** J. Grahq ، وسوف نقصر حديثنا على الاثنين الأخيرين .

**يخلط ميشيل ليريس في مؤلفاته الاساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكى يبلغ لونا من الابداع الاسطوري .** وكتاباته كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشبان اليوم . بل يمكن ان نقول انه أوجد .. لونا أدبيا جديداً ، هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الأشكال التقليدية الى جواره قاصرة محدودة . بدأ ليريس بسرد الأحلام وكتابة التضاد الآلية ، كسائر السرياليين ؛ وكسائر السرياليين أيضاً اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الألكار ، مثلاً ، اذا غرنا مكان الكلمات في عبارة ما ، أو أحد الأمثلة السائرة ظهر معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الأدب ، واكتشف اول الأمر أنه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . أراد أن يكون الأدب مصارعة للثران .. احتفالاً له قواعده وقطوسه ، وينتهى بالقتل إمراراً بكل المخاطر التي تعترض الوصول الى الهدف . صحيح ان الأدب مختلف عن المصارع ؛ لكن اذا رفض الأديب أن يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الأدب استخداماً عابثاً تافهاً ؛

« حلمت اذن بقرن الثور . لم أرض ان اكون مجرد كاتب يحترف الأدب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذي يتعرض له لكى يلعب أكثر مما لمع أبداً ، ويبرز محاسن اسلوبه في أكثر اللحظات تهديداً له : هذا ما كان يثير اعجابي وهذا ما أردت ان اكونه . اردت ، عن طريق السيرة الذاتية - وهي مجال لابد فيه من التحفظ - ان اتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقتني ، واستخلص في الوقت نفسه ملامحي ، بأكثر قدر ممكن من

الأمانة ، سواء لاستخدامى الخاص أم لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عنى لدى الآخرين . كان لا بد ، لكى يتم التطهير ويكون خلاصاً نهائياً ، ان تأخذ هذه السيرة الذاتية شكلاً ما ، قادراً على إثارة حماسى أنا ، وبستطيع ان يفهمه الآخرون ، بقدر الامكان . لذا اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة ، الوضحة الأساسية التى قد تغير قصتى فى مجموعها ، واستخدمت بعض الأساطير النفسية التى فرضت نفسها لقيمتها عندى ، ولأنها كانت فى نفس الوقت - فيما يتعلق بالوجه الأدبى للعملية - السمات الموجهة ، والوسيلة التى قد تمكننى من ادخال شيء من العظمة الظاهرية حيث اعلم على اليقين ان لا وجود لها ( . . . . ) . اعتقد اذن اننى استسلمت من ناحية ، لنزعتى الترجسية ، وحاولت ، من ناحية اخرى ، ان اجمل من الآخرين شركاءى ، لاقصاة . كذلك مصارع الثيران يجازف بكل شيء فيما يبدو . بينما يعنى بقوامه ، ويثق فى قدرته الفنية لكى يتغلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقاً بالموت ، ولن يقف الفنان هذا الموقف أبداً ، اللهم لسبب خارج عن فنه . . . . . اتنى على حق اذن اذ اواصل المقارنة ، وارى ان محاولتى ادخال « ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى » ، محاولة قبيحة . هل تغضى الكتابة أبداً بمن يمتنعها الى خطر ايجابى على الأقل ، ان لم يك قتلًا ؟

انطلاقاً من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف فى **سسن الرجل** L'Age d'homme ( ١٩٤٦ ) عملاً لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه : اساطيره الشخصية ، بل وخواصه العضوية . . . . . واذا اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب فى النظر إليها بعين التفرج الموضوعى ، بل شاركت فى الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبرراً للكتابة ؛ ويتساءل ليريس : ماهو الخيال ؟ ويجب قائلًا : انه تجنيد المؤلف للابداع والاستطورة ، للاسهام فى خلق العمل الفنى . لكنه لا يقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود ان يكون العمل الفنى الانسان ذاته ، اى المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التى تفصل ادب الحياة عن خلق الواقع خلقاً فنياً ؛ وهذا وتمكن اهمية ليريس فى اجابته على أسئلة كثيرة يطرحها ادب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من الكتاب ، على الأقل اولئك الذين اختاروا هدفًا أسمى من اللهو والتسلية .

**قلنا ان اندريه برتون** شن على الرواية هجوماً عنيفاً ، وانتقد فيها عيب الوصف من ناحية ، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية اخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام ١٩٢٤ ، لكنه عاد اليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن امكانية كتابة رواية سيربالية « تتخلل الدراسة النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفى غير اتفاق من واجباتها اللامجدية ، لكى تمسك حقاً بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجيء اثناء مهنت الأحداث ، وتكف واقعية الديكور فيها ، لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التى تحياها الأشياء . . . فى غير العلم » .

ولقد طبق **جوليان جراك** هذه الأفكار فى مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجلاد فيه . فلقد فاجأ ، منذ أول رواية كتبها فى **قصر أرجول** Au château d'Argol ( ١٩٢٨ ) ، فى نطاق النظر او الجو اللذين لا يقتصران على تحديد اطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبت حدث قد يفسر على انه يوم القيامة او صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذى اتخذته ولم يغيره ، موقف كاتب رفض اى تنازلات للحياة الأدبية فى عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيمة الانتظار ، وتصور كل منها حقلاً من القوى التى تتلاقى شيئاً فشيئاً ، قبل ان تنفجر نهائياً . والبطل هو النقطة التى تتجمع عندها هذه القوى .

**مع جراك** ، نبتعد عن المفهوم التقليدي للشخصية والحدث : لا تقنن للاحاساس ، بل موجبات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت . . لا بيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنة اللغة ، غنية بالصور ؛ وإيا كان الموضوع الذى يختاره جراك ، أو المكان الذى يريد أن تدور فيه الأحداث ، فإنه يكتب روايات « اسطورية » أو رمزية ؛ يتزاوج فيها الشعر والرواية . وها هي ذى صفحة من روايته **رجل جميل غامض** Un beau ténébreux ( ١٩٤٥ ) تشهد على قولنا هذا :

« اطمئن يا جريجورى ، لن ارحل الآن . لدينا أنا وآلان شئ يجب أن يقوله كل منا للآخر . لم احتج الى أيام لكى أفهم من ذا الذى قدم وكأنه يمشى على السحاب ، من ذا الذى يبعد عنى كل قلق ، لحظة . . . من ذا الذى سيعاد فيه تكوين كل شئ هنا ، من ذا الذى لم احتج الا الى النظر الى وجهه لكى أعرف أنه يحمل فكرة عتيقة عن الحياة ؛ ما الذى أنتظره منه الآن ، من ذا الذى يقنع بلا كلام ، ويشغلنى في غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من أفعالهم . ان مايلز منى هو الأكثر والأقل : نظرة يترنح تحتها الكوكب ، يد تهديء البحر ، صوت يوقظ كهوفاً كامنه تحسب الأرض ولا أعرفها . أى اسرار تربطك بتلك التي أتيت بها الى هنا ، اسرار واقفة كالرؤيا على البحر في قلب عاصفة هائلة ، وتسحره ؟ أى سلطان هجرتها لكى تاتى الى هذا الشاطئ ، ولسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لى ؟ واثت ، اجمل من النهار ، جمالك لا يعوض ويبدو وكأنه يترنح دائما عند قمة الشاطئ الصخرى . أى نور اشعل فيك ، وجعلك تعكس هذى الظلال العملاقة . وتفرق بين الليل والنهار ، حسب ما يشاء ظهورك وغيابك ، وتجعلين من حياتى ، من الآن فصاعداً ، رقعة من الظلال والنور ، من الريح على وجنتى ، من الظلام الرطب ، كرجل يسافر بمفرده عبر الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد ان اكون فى مكان آخر ، أو استنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المتلجج المثير الذى اعبه منذ بضعة أيام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام » .

وفى مكان آخر ، يصور لنا جراك البطل وهو ينفطس فى الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

« أنه يلعب ، ويسبح ويرقص بشئ من النشوة ، والحماس ، لكنه منطو دائماً على نفسه ، معزول وسط دوامة تغفل ثانية . راقبته صباح اليوم على « المنط » . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الإنسان نفسه للبحر مستقيماً وجاداً ، متعلباً ، يجمع قواه ، وانسانيته أمام العنصر ، ثم يميل كاللوح ، قبل انطلاق القفزة . نعم ، نظرت الى الآن جيداً فى هذه اللحظة ، هاتان العينان ملفتان تقريباً على حلم باللذة . . . واحسست ان الماء يناديه - وهذه السقطة ، هذا النوبان الافقى غمره بلدة قوية جعلته يسند جنبتيه تماماً رغماً عنه ، بحركة حيوانية خالصة ، مليئة بالجمال ؛ يحظى رجال قليلون - وانها لجزء عظيمة نادرة فى نظرى - بالقدرة على ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثرة ، المباشرة ، وفى هذا يكمن تقرباً فى رأى ، السحر الذى تمارسه - بصفة خاصة لا على النساء فقط - كائنات تتفق اكثر من غيرها مع قفزة الحيوان ، وأرجحه فروع الشجرة ، وفسرار الماء على الحجر ، كائنات يشبه جسدها اللبن الرشيق نباتاً متسلقاً لم ينفصل تماماً بعد عن الفروع المتشابكة » .

ازدهرت الى جانب الرواية السريالية ،رواية تكاد تكون قد قطعت نهائياً صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهي لا تروى قصة ، او تبث الحياة في بعض الشخصيات ، او تصور بعض الطابع او تصف هذا النشاط الاجتماعي او ذاك ، بل تريد ان تكون شاهداً للانسان ، وتصل الى واقعه ، الى اعماق واعم مافيه . انهاروا رواية المصير الانساني التي تعد امتداداً لؤلفات بسكال Pascal ولا بروير La Bruyère في القرن السابع عشر .

كانت الفلسفة قد بدأت تقترب من الأدب منذ عام ١٩٣٠ . لكن هذا التقارب زاد بعد الحرب .. ومن الخطأ ان نقول ان سالوتر وكامى لا يكتبان الرواية الا ليحسدا صور معينة للانسان ورؤيا للأشياء فكراً فيها سلفاً . لكنهما في الوقت نفسه ، لا يكتبان الرواية الا بالقدر الذي يمكن به . هكذا كتب سالوتر الكينونة والمصدم L'Etre et le Néant في الوقت الذي كتب فيه سبيل الحرية Les Chemins de la liberté ، وكتب كامى الغريب L'Etranger في الوقت الذي كتب فيه اسطورة سيسيف Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الرواية المتأثرة بالفلسفة من الخيال الى التبرير والوضوح . لكنها لم تطبق ذلك الوضوح على العناسة النفسية . ذلك ان الامر لم يعد متعلقاً بمصدر ما في الوعي ، بل بوصف موقف الانسان : علاقته بالكون . الوجود ، والتاريخ ، والاخرين ؛ أصبح الانسان جديداً حقاً امام العين التي تعمل على اكتشافه .

وتدور اغلب المؤلفات المماثلة لهذه الرواية حول صور معينة فيزيقية للانسان . وهذه الصورة ، في خواصها الدقيقة مشتركة بينها . كان من الطبيعي ، بالفعل ، ان يصيب جو الحرب الجو المعاصر بالوان معينة ، ويعلم الجميع انها كانت قائمة . فقد الانسان كل الضئد التي كان يستند اليها ، بدأنا باحساسه بضرورة وجوده وقيمه . ذلك الاحساس الذي ولده عنده كل من الله ، والايهان بمالم يحكمه العقل ، وامكانية التقدم . ولم يبق له الا قلق زادت من حدته احداث عصره المأساوي . هاهو ذا ، وجهاً لوجه اماموعي حائر ، وقد تخلى عنه كل شيء امام عالم لا معقول ، صامت ، ثقيل ؛ هذا ما تجده في اغلب الروايات المعاصرة . لاشك انها تريد التغلب على هذا القلق وتخفيه ، وان تجد للحياة معنى مقبولاً ، ان تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة في عدم الفش ، وعدم الوقوع في شراف الوهم المثير اكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وانها لسمة تشترك فيها اكثر الروايات تبايناً .

« هذا وتنفي الرواية الميتافيزيقية النزعة الرومانسية romantisme في رؤياها أولاً : فلقد قررت ان تكون حادة البصر والبصرة بلى نحن ، والا تضع حداً للعراحة : مما ادى الى اعطاء المايقل نوعاً من الامتياز واعتباره ذا دلالة بالغة في طريقة كتابتها ، ثانياً : فهي تجه الى البساطة ، وكثيراً ما تكفي بمجرد التقرير ، كماتها لتتزم الموضوعية في اللهجة التي تتحدث بها والزاوية التي تنظر منها الى الامور ، ولا يتدخل كتابتها في السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الرواية الطبيعية naturaliste فالكتاب الروائي المعاصر ملتزم بعمله الفني التزاماً تاماً ، مادام يعد اليميرؤياه للعالم . لكنه لا يعرض هذه الرؤيا مباشرة ، بل يحاول ان يدخلها في مادة السرد ذاته . كذلك ، لا تعنى موضوعية الرواية المعاصرة ان الكاتب ينظر الى شخصياته نظرة الخالق القدير صاحبة الامتيازات ، بل يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، اي ان يكون مطالباً لها بحيث ينمحي ويذول . وهكذا تلت الموضوعية القائمة على التباعد واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

### ولعل سارتر وكامى أبرز من كتب الرواية الميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة في الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم مواقف Situations . رفض الأشكال الأدبية ، ووقف موقف « الوعي conscience » من وعى آخر ، وعى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن فولكنر ومورياك F. Mauriac ، بحث عما يدور في وعى هذين الكاتبين .

٨ **لاحظ سارتر** ، أولاً ، أن هناك زماناً للرواية ، كما أن هناك زماناً للكاتب الروائي ، ولاشأن لهذه الأزمنة المختلفة بزماننا الخاص . فالكاتب الروائي يصنع الماضي والحاضر والمستقبل لكن ينفى مأساة الإنسان المتمثلة في وقتيته وزواله . وسواء زاد من سرعة الزمان أو أثبت عند لحظة ما فاته يثبته دائماً . يقول سارتر في هذا الصدد :

« حاول أغلب المؤلفين المعاصرين ، بروست ، وجويس ، ودوس باسوس ، وفولكنر ، وجيد ، أن يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعل منه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مقلقة . أما بروست وفولكنر فقطعا رأسه بكل بساطة . وأخذوا منه مستقبله ، أى الحرية وبُعد الأفعال » .

أثرت هذه الكلمات تأثيراً بالغا على أغلب الروائيين الشباب في فترة ما بعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدي للسرد . وذهبوا إلى أبعد من جويس الذي ركز أحداث أوليس في يوم واحد ، وخططوا ، في سياق السرد الواحد ، الماضي بالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم في مجموعها ، بعيداً عن تقسيمات الزمان المفتعلة . كما أبدى سارتر ملحوظة عامة ، ألا وهي أن الإنسان يتغير مع مرور الزمن ، وأضاف قائلاً أن الإنسان نفسه يُعرف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية إلى حياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن أن تكون هذه النظرة نظرة الروائي فقط ، أو نظرة سابقة للسرد . إنها أيضاً النظرة التي يلقيها القارئ على الرواية أثناء القراءة ، وهي ليست سوى تلك النظرة التي كانت لدى الكاتب أثناء الكتابة . يكتشفهما كليهما بينما تبني الرواية وتولد ، وتحيا ، وتموت الشخصيات التي تروى لنا قصصها . وهنا أيضاً ، يتصل الأمر بالعلاقة بين وعى القارئ وعى المؤلف ، وعوى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعي يتمثل في الحرية . لاشك أننا لانستطيع أن نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، أى الكاتب والقارئ ، والمخلوقات الوهمية ، أى شخصيات الرواية ؛ وبهنا ، بالذات ، أن توهنا هذه الأخيرة أنها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك إلا إذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قد كتب مقالاً مدوياً أخذ فيه على فرانسوا مورياك سيطرته على شخصياته وموقفه منها موقف الخالق القدير الذي يعرف سلفاً الإجابة على الأسئلة التي يطرحها ، في حين يجب أن تكون الرواية الأرض التي تجد فيها هذه الأسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف .

وفي هذه الطريقة في النظر إلى الرواية والكاتب الروائي ، وعلاقتهما داخل العمل أثناء « بنائه » وعلاقة الروائي بالقارئ الذي « يبني » الرواية بدوره أثناء القراءة الخ ... ما يمكن أن يؤثر على المؤلفين الجدد تأثيراً عميقاً باقياً . وبما أن هذه العلاقات مهمة بطبيعتها ، فعلى الأدب الجديد أن يعمل على الإقلال من طابعها هذا ، أما بالفرط في الذاتية ، وأما بالوضعية الدقيقة ؛ وإذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا من ناحية « أدب الاعتراف » ، ومن ناحية أخرى أدباً يزول فيه المؤلف الذي يدع قصته تروى تلقائياً ، وكأنها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي من روايته وإذا كانت هذه الرواية قد انتهت من دراسات/الأنماط/والطبائع، فعليها أن تنتهي أيضاً مما يسميه سارتر «الجوهر essences» . أو «الطبيعة» ، فلا وجود في رايه «لطبيعة» العاشق ، أو الزوج المخدوع ، أو الطموح ، أو الثائر .. بل لاوجود للطبيعة البشرية ذاتها .. ولا يمكن الحديث ، بالتالي ، عن المصائر ، وعلى كل رواية تروى مصيراً ما أن تستبدل النظرة الموضوعية الى الحياة بنظرة ميتافيزيقية أو دينية . وهذه النظرة الميتافيزيقية جزء من مجموعة أكبر : الطبقة الحاكمة ، تلك التي تفرض على الكاتب ، دون أن يشعر ، فلسفة معينة للعالم ، وأخلاقيات من شأنها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء ، لذا ، استبدل سارتر بالجوهر « الوجود existence » فبالوجود ، يعرف الانسان نفسه في كل لحظة بحرية تامة ، وعلى الكاتب ان يصور مواقف متباينة للغاية ، تتطلب من الانسان الذي يعيشها اجوبة متباينة أيضاً ، متجددة دائماً .

كتب سارتر روايات عبرت في البداية عن حقيقة ما ، وأكدت في النهاية موقفاً ما ، روايات تندد بالعالم ، وترسم صورة فاسية لحال الانسان ، لكنها تجنبا أرضاً تعيد تحت أرجلنا ، لأن سارتر لا يضعنا أمام الأسباب التي تحملنا على اليأس الا لكي نعرف ما اذا كنا سنجد مبرراً للحياة أم لا .

وكانت الفثيان Nausée ( ١٩٣٨ ) أول حادثة هامة في حياته الأدبية . تتلخص هذه الرواية التي لاقت نجاحاً هائلاً ، في يوميات انسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازي الذي يعيش فيه في بوفيل ، ليجرد الوجود ويعريه .. يفقد البطل ، أنطوان روكونتان ، أوهامه شيئاً فشيئاً ، وتنهال الأساطير المظلمة التي كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الأخرى . ويتبدد وهم المغامرة ، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو . ويدرك أن فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة ، وهكذا يرفض سارتر الرواية كما فهمها بروسست . وعندما يستبعد روكونتان فكرة كتابة سيرة المراكز دى رويولوف ، يستبعد سارتر فكرة السرد التاريخي ، والبطل الذي علم نفسه بنفسه وسماه سارتر Autodidacte ١ ، وهب حياته للقراءة كتب مكتبة البلدية بطريقة منتظمة من الألف الى الياء ، لكن ، يتضح في النهاية انه انسان شاذ يعيش الرجل ويستحق الرثاء . ومن ثم تنتهي النزعة الانسانية humaniste الى سوء النية . أما الناس الخيون المحترمون الذين يستعرضون بعضهم بعضاً عند خروجهم من القديس أو في متحف بوفيل ، فينزع الراوى القناع عن وجوههم ، ويصفهم « بالندالة » .. أحياناً يسلم روكونتان نفسه للنزعة الغنائية ؛ لكن ، سرعان ما يتخطى حماسه العابر ، ويغلب عليه الاشتمزاز من الطبيعة والعالم .

« يوميات روكونتان هجائية وميتافيزيقية في آن واحد . يبدو أنها تهدم كل شيء ، وهذا صحيح ؛ لكنها تكشف عن شيء واحد مطلق ، الا وهو العيب . وتبين لنا كيف يتحدر الوعى اذا انتزع نفسه من كافة ألوان الإغراء اللزج في العالم ، ورفض أن « يكون » شيئاً . كما أنها تصور انساناً يسلم بأن مامن شيء يبرر وجوده ، وأن وجد تبرير ما ، تمثل في العمل الفنى ، في اسطوانة «جاز» قديمة يسمعها البطل في النهاية ، وفي أحد المغاهى . لذا ، يقرر روكونتان أن يكتب رواية « جميلة » صلبة كالصلب ، تجعل الناس يدخلون من وجودهم » . هناك إذن أمل في التحرر . فاللحن لا وجود له كما يوجد الانسان أو توجد الأشياء . وهو حتمى ، ضرورى يمكن أن تكون مثله ، لا وجود لنا ، أى أن تكون ، ونخلق أشياء فوق الوجود ، فقلت من عيب الوجود : كتاباً مثلاً ، لوحة ، مقطوعة موسيقية ... الخ . لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلاً .

الفثيان كتاب هام ، قام فيه سارتر بمحاولة جديدة ، وانتهج فيه اسلوباً جديداً في الكتابة . يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان في العالم . قد يخطئه النقد اذا رأى في الفثيان رواية هادئة . فهي لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية ، بل تعبر عن تجربة حية . وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكأنها « رواية خالصة » ، ذلك ان سارتر لا يثبت أو يدلل ، بل يبين . انه يبين عالماً وجوداً لا يؤثران بحال من الأحوال على حلمنا بالضرورة . نحن نود ان تشبه حياتنا شيئاً ضرورياً ، أن يكون لها شكل نهائي كذلك الذى يتاح للتمثال أو العمل الفنى . ونود ان نشعر ان العالم المحيط بنا قائم على أساس من العقل . لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننظر حواراً بين هاتين الحاجتين الملحنتين . يوجد العالم ، ويوجد الانسان ، لكن من أجل لا شيء . انهما زائدان عن الحاجة اذن . وواجبنا الاول هو الا نسكت على هذه الحقيقة وننتاساها ، لان النعاس الارادى وسوء النية اثم اكبر . الموقف الوحيد الذى يمكن ان يتخذه الانسان اذن ، ان يكتشف هذه الحقيقة الالامعولة هو الفثيان ، ذلك الفثيان الذى يشعر بهروكوثنان في المشهد الشهير الذى تأخذ اشجار الحديقة العامة في « التواجد » فيه امام عينيه :

« لا استطيع أن أقول اننى أشعر بالراحة أو الفرح ، بالعكس ، هناك شيء يسحقنى . لكنى بلغت غايته . عرفت ما أردت ان أعرفه ، فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير . لم يفارقنى الفثيان ، ولا اظن انه سيفارقنى في وقت قريب . لكنى لم أعد أخضع له ، لم يعد مرضاً أو أزمة طارئة ، لانه : أنا .. »

كنت منذ قليل في الحديقة العامة . كان جذر شجرة الكستناء غائراً في الأرض ، تحت القعد الذى اجلس عليه بالضبط . لم اكن اذكر انه جذر . كانت الكلمات قد غابت ، وغاب معها معنى الأشياء ، وطريقة استمعالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها . كنت جالساً ، منحنيّاً بعض الشيء ، منخفض الرأس ، وحيداً امام هذه الكتلة السوداء المقتنة ، كتلة خام ناماً بعثت الخوف فى نفسى . ثم عنت لى هذه الفكرة المثيرة .

توقفت لها انفاسى . لم اشعر ابداً ، قبل الأيام الأخيرة ، بمعنى هذه الكلمة : « الوجود » . كنت كالآخرين ، كاولئك الذين يتنزهون على شاطئ البحر في ثياب الربيع . كنت اقول مثلهم : « البحر اخضر ، هذه النقطة بيضاء ، فوق ، نورس » ، لكنى لم اكن اشعر بوجود كل هذا ، لم اكن اشعر ان النورس « نورس موجود » ؛ عادة ما يختبئ الوجود . انه هنا ، حولنا ، فينا ، انه نحن . لانستطيع ان نقول كلمتين من غير ان نتحدث عنه ؛ وفي النهاية ، لا نلمسه . عندما ظننت اننى افكر فيه ، واغلب الظن اننى كنت لا افكر في شيء ، كان راسى خاوياً ، الا من كلمة واحدة : « الوجود » . ام اننى كنت افكر ... كيف اقولها ؟ كنت افكر في الانتماء ، كنت اقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الاشياء الخضراء ، او ان اللون الاخضر جزء من صفات البحر . حتى عندما كنت انظر الى الاشياء ، كنت ابعد ما اكون عن التفكير في وجودها : خيل الى انها ديكور . كنت آخذها بيدي ، واستخدمها كادوات ، واتوقع مقاومتها . لكن كل هذا كان يدور على السطح . ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود ، لاجبت بحسن نية انه لاشيء ، مجرد شكل خال واستضاف الى الاشياء الخارجية ، ولا يغير في طبيعتها شيئاً . وفجأة اصبح هنا ، واضحاً



كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجأة . كان قد تخلى عن مظهره المسالم ، مظهر الفضة المجردة ، وأصبح عجينة الأشياء ذاتها ؛ كان هذا الجذر مجعونا بمادة الوجود . أو بالاحرى ، اختفى الجذر والمقصد ، واختفت أسوار الحقيقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها الا مظهراً ، ظلاء . وذاب هذا الظلاء . وبقيت كتل وحشية ، لينة ، عارية عراء مخيفاً بديهاً ، في غير انتظام .

تجنبنا اثبات أى حركة . ولم أكن في حاجة الى الحركة لكى أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال « فيليدا » ، وسط أشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف أقولها ؟ كانت تضايقنى ، تمنيت أن يكون وجودها أقل قوة ، وأكثر جفافاً ، وتجريداً ، وتحفظاً . كانت شجرة الكستناء ، تجثم على عيني . كان الصدا الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت قشرتها السوداء المتنفخة تبدو وكأنها من الجلد الملى . وخير الماء في ينبوع « مسكره » ينساب في اذنى ، ويعشش فيهما ، ويملاهما بالتهديدات . كان أنفى يفيض بالرائحة الخضراء العفنة . كان كل شيء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كالنسوة المتعبات اللاتي يستسلمن للفصح ويقلن : « الفصح حلو » بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها في مواجهة بعض ، ويعترف بعضها البعض الآخر بوجوده . واهتمت أن لاوسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو أن المرء كان موجوداً ، لكان لابد من وجوده الى هذا الحد ، حد العفن ، والانتفاخ ، والبذاة . في عالم آخر ، تحتفظ الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقيصة الصلبة ، لكن الوجود يعنى ميل الأشجار ، وإعادة زرقاء بلون الليل ، وحشرة النبع السعيدة ، والروائح الحية ، والضبب الخفيف الحار الطافي في الهواء البارد ، ورجلا حمر الشعر يهضم على مقعد ، كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، في مجموعه ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟ لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لاشيء في الوجود يمكن أن يكون مضحكا . كان الأمر أشبه بمقارنة مبهمه ، تكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل . كنا كومة من الموجودين المحرجين من أنفسهم . لم يكن لدينا أى سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقاً ، مضطرباً ، يشعر أنه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هى العلاقة الوحيدة التي استطعت إيجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عشنا حاولت احصاء أشجار الكستناء ، وتحديد موقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع أشجار الجيز . كانت كل شجرة تفلت من العلاقات التي حاولت أن احبسها فيها ، وتنعزل ، وتبغض . كنت أشعر بطابع هذه العلاقات ... التعسفى : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هى ، شجرة الكستناء ، هنا ، أمامي ، ناحية اليسار ، زائد هو ، تمثال « فيليدا » .

وأنا الضعيف ، الدابل ، البلىء ، الذي يقلب افكاراً كئيبة ، أنا كنت أيضاً زائداً عن الحاجة . لم أشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكنى كنت غير مرتاح لأننى كنت أخشى أن أشعر به ... حلمت بمحو نفسى محواً مبهماً ، لاعدم على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو أننى فعلت ، لكان موتى زائداً عن الحاجة ، ولزادت جثتى عن الحاجة ، وكذا دمي على الحمى وبين النبات ، في أعمال هذه الحديقة الباسمة . ولو

أننى فعلت ، لكان اللحم المتخور زائداً عن الحاجة فى الأرض التى تتلقاه ، ولكانت عظامى المقشرة النظيفة كالأسنان زائدة عن الحاجة هى أيضاً : كنت زائداً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد الفتيان ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان الجدار (Le Mur) (١٩٣٩) صور فيها الإغتراب الدهنى ، والشذوذ الجنىسى ، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت هذه القصص من أحسن ما كتب سارتر ، لكنها لا تاتى بجديد يذكر بالنسبة للفتيان .

وبعد الجدار ، ظل سارتر يفكر فى الأشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا . بعد مأساة الإنسان النبوذ الاجتماعى ، فكر فى رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب حاسمة فى هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائماً حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسؤولية التاريخية ، لا الميتافيزيقا . ولسوف يلى تكتيك اليوميات التى يكتبها فرد متعزل تكتيك آخر : رواية جماعية تبعث الحياة فى وعى شخصيات متعددة .

حاول سارتر أن يطبق نظريته فى الرواية فى مجموعته سبل الحرية ، حيث قدم لنا أيضاً مثلاً لنظريته الفلسفية وما ينبغى أن يكون عليه التزام الأدب .

فى سنن الرشيد L'âge de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين ، والبالغين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم يثقل عليهم ، رغم انهم . ومع هذا ، عليهم أن يجدوا حلاً لبعض المشاكل الشخصية البحتة . ونراهم يتوصلون الى ذلك بصعوبة بالغة ، ما ربح بكل ما يمكن أن يرتكبه الشباب من اخطاء . حتى « ماتيو » الذى يكبر المجموعة سنناً ، يطرح اسئلة تثير الدهشة ؛ يتساءل فى وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز - من الناحية الاخلاقية - له أن بحث عشيقته على اجهاض نفسها ام لا ؟ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى طرح قضايا كنا نتظرها ، ولا تمى حقاً المسؤوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر الفيلسوف أراد أن يصور لنا هنا الوائى من الوعى المقترّب الذى لم يوظفه شئ بعد .

فى المهلة (١٩٤٥) Le Sursis ، يتطلع يتطلع سارتر الى آفاق أوسع وأرحب ، مستخدماً بعض الاساليب الثورية فى التكوين . فلقد أراد أن يعطى لنا صورة كلية للعالم الذى يستعد للحرب ، خلال فترة الهدوء التى تلت اتفاقات ميونيخ . ولجا لهذا الغرض الى بعض الوسائل التى سبق أن استخدمها دوس باسوس : الخلط بين الأزمنة والامكنة ، وقوع الأحداث الجماعية والأحداث الفردية فى وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية فى الرواية ، مزج الأحداث الواقعية بالخيال . الا أن كل هذا لا يحرك فى القارئ سوى احساس ذهنى بحدث ، ولا تستوقفه شخصية بعينها . أما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق أن عرفها الناس من الجرائد . ومن ثم نتساءل : أو لم يرد المؤلف أن يبين بالدلائل ان الحياة الفردية اخلت السبيل للحياة الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

فى الياس (١٩٤٩) La Mort dans l'âme ، نلتقى ثانية بماتيو ، بطل سنن الرشيد ، بعد أن جند ، وأصبح محارباً ، رغم معتقداته الاخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يحب الحرب . ومع ذلك ، لا يكتفى بأن يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من أفعاله عدته ، ويفكر فيه طويلاً . كل هذا لكى يدرك أن الحرب التى يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه تمثال جندى . وينهار كل شئ قبل أن يجد متمسكاً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا ، يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت في الفثيان كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، أن هذه المؤلفات تبدأ عند الفثيان وتنتهى عند سبيل الحرية ، مارة بالذباب Les Mouches . يكفى أن نجتاز مرحلة الفثيان لكي نكتشف سبيل الحرية . وإذا كان الإنسان بلا أساس ، فذلك لأنه أساس نفسه ، وإذا كان لا يجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته ، فذلك لأنه قيمة نفسه . وإذا كان كل شيء قد تخلى عنه ، فذلك لأنه حر . وإذا وجد الإنسان نفسه أمام هوة حريته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هى الكلمة الخفية التى تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفى أن نعكس الآية ، ونسرى عندئذ أن « الحياة تبدأ من الضفة الأخرى للباس » ، كما يقول سارتر في مسرحية الذباب .

وفعلًا ، يصرح ماتيو ، بطل سبيل الحرية ، بأنه قد قرر أن يحمل مسؤولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية في هذه الرواية تجربة حريتها ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤ به . وجدير بالملاحظة أن ما من شيء يثقل على أبطال سارتر ، أو يجبرهم على أن يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولا ماضيهم ، ولا أهواؤهم ، ولا فكرتهم عن أنفسهم ولا وضعهم الاجتماعى . صحيح أنهم أكثر من كائنات مجردة تسبح في الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي أو نفسى ، أو ثقافى ، معين . لكن موقفهم أبعد ما يكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها في كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعنى الاختيار . والالتزام يعنى إعادة النظر في الاختيار ، كل لحظة .

في الواقع ، أن يتردد الإنسان أو يلتزم يعنى أنه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائى للفعل بل هى النسيج الذى يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذى يقترحه سارتر ، ومؤداه : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لأن الإنسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . وإذا استوفى هذا الشرط ، تكتشف له قيم الحياة الاصيلية : المسؤولية ، الاختيار ، الخ ...

**ملحوظة أخيرة :** ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما بلغت النظر في رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته في الجنس . في الفثيان يبدو العالم قبيحاً لامعتلاً من خلال بعض الرموز الجنسية . وللبع عند سارتر راحة الفضلات دائماً . نجد في المهلة مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض المجرة الممددين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان في اللحظة التى يقضون فيها حاجتهم ، كل أمام الآخر ، في إحدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايتون بيبكون G. Picon أن هذا المشهد مشهد مروع إليهم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من أقوى المشاهد التى صورتها الرواية العالمية المعاصرة :

« تأوه شخص يهدوء ، تحت الشمس ، كان أحد المرضى الممددين بالقرب من الباب . نهضت الممرضة وانجحت إليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه الأيسر وأدار مراكبه بسرعة ؛ التقطت المرأة الممرضة فجأة وكانت منحنية فوق صبي بدين أحمر الوجنتين ، مفرط الأذنين يبدو في عجلة من أمره . نهضت الممرضة ، وعادت الى مكانها وراها شارل تفتش في حقيبتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين أصابعها وسالت بصوت عال :

« هل من رغبة لأحدهم ؟ إذا كان لأحدهم رغبة ، فيستحسن أن يقول أثناء توقفنا ، هذا اربح . لا تمنعوا أنفسكم . لا داعي لأن يخجل بعضكم من البعض الآخر . لا وجود هنا لرجال أو نساء ، لا وجود إلا لأناس مرضى . »

مرت عليهم بنظرانها الصارمة ، ولم يجب أحد . استولى الصبي البدين على المболе بنهم وأخفاها تحت فغطائه . ضسقطشارل بقوة على يد صديقه . كان يكفى أن يرفع صوته ويقول : « أنا ، أنا لى رغبة فى التبول » ؛ مالت الممرضة ، وأخذت المболе ورفعتها . كانت تلمع فى الشمس ، يملأها ماء جميل أصفر يرغى . اقتربت الممرضة من الباب ، واطلقت منه . رأى شارل ظلها على الحاجز ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . أمالت الممرضة المболе ، وانفلت منها ظل سائل متلألئ .

قال صوت خفيض : « سيدتى » .

قالت الممرضة : « آه ، أخيراً قررت . أنا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقام النساء مدة أطول من الرجال . وسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنة بالقرب من جاراتهم . هل يجروون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ « الأندال » ، قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبية عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت الممرضة : « انتظروا ! كل بدورها » .

« لا وجود إلا لأناس مرضى » . يظنون أن كل شىء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألماً ، لكنه كان فخوراً بأنه ؛ لن اسلم : أنا رجل . كانت الممرضة تذهب من الواحد إلى الآخر وتسمع قرعة حداثها على الألواح . وامتلات العربية براحة قوية . وقال وهو يتلوى من الألم : « لن اسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتى » .

ظن أنه اخطأ السمع ، لكن الصوت رددى خجل كأنه يعنى :

« سيدتى ، سيدتى ! هنا » .

قالت الممرضة : « ها انذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة فى يد شارل وأفلتت منها . وسمع شارل قرعة حذاء . كانت الممرضة فوقهم ، أنها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « التفت » . وهمس ثانية : « التفت » .

أدار راسه وود أن يصم اذنيه ويضبط على انفه . وغاصت الممرضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، وظلمت مرآته . قال لنفسه : « أنها مريضة » ، لا بد أنها نزعّت فراءها ؛ طفت الرائحة على كل شىء لحظة ، و... ملأت خياشيمه . أنها مريضة ، أنها مريضة . كان الجلد الأملس الجميل مشدود أعلى فقرات سائلة ، على أمعاء متقيحة . وتردد ،

موزعاً بين الاشتمزاز والرغبة الدنسة . فجأة أقفل أمعاءه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . انها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت ، وشعر أنه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرة حب : « قاومت ما أمكنها ذلك » . . . نهضت الممرضة ، ونادتها أصوات عديدة تعالت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يخلق فوق الأرض ، فوقعهم بوضع يوصات . لم يك شيئاً . لم يك طفلاً رضيعاً . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت عينيه تدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . انها خجلة . قال بنبرة حب : « ساحبها » . قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائس . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتقلص الجسد الشاب . لكن شارل التي يبدو استولى عليها . قاومت اليد ، فجذبها الى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلباً ، جافاً ، حراً . . . سيحبها . .

وإذا كان مايوفى سبيل الحرية يود أن تهض عشيقته نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لأنه يريد أن يظل حراً فحسب ، بل لأنه يمقت الجنس، ومقت الجنس معناه مقت الحياة . وفي مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشتمزاز عندما تخيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسي . قد يتبادر الى الأذهان أنه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ، لكن ذلك خطأ لأن الدنس عنده لا يكتسب معناه الا اذا صحبه الحنين الملح الى البراءة والطهر .

لا تجذبنا الى روايات سارتر احداثها العادية، ولا شخصياتها التي يصعب التمييز بينها ، ولا اسلوبها المحايد ، ولا معناها النظري الذي نستخلصه بعد القراءة . اما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائي الى ان لديه عالماً يكشف لنا عنه، عالم خاص به ، يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف عليه ، عالم « يشرب الانسان فيه نفسه بلا عطش » ، عالم ابواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها - شمس كثيفة ، بحر « بارد اسود » . . . الخ - عالم انقطعت صلته بالعالم الخارجي ، واصبح اسير حدوده الانسانية الضيقة (٢) ، لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن ان يكون هذا المخرج الحلم او الأمل في شيء كامن وراء المصير الانساني ، ولا يمكن ان يكون المأساة، لأن التمرد ، والصرخة البائسة لا فاعلية لهما . . . انه الحرية . الا ان سارتر لا يحيا الحرية في عالمه الروائي كما يعيشها في فكره . فهو يظن أن ابطاله احرار ، ويظن هؤلاء الابطال بدورهم أنهم كذلك، لكننا لا نشعر أن حريتهم تحررهم حقاً ، اذا جاز القول ؛ لقد اجمع النقاد على أن محاولة سارتر الروائية انتهت بالفزيمة . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهي تشهد حقاً ، بالرغم من طابعها التعليمي ، على مسارات التقنيين الفرنسيين - ذهنيًا كان أم اخلاقيًا - في فترة ما من تاريخهم . ولربما احس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائياً ، واتجه الى المسرح ، ليلتقي لقاء مباشراً فعلاً مع أكبر جمهور ممكن .



( ٢ ) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مغلقة لا تلتصق على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كتيب خالق . حجرة يدير في اللغة القصيرة المسماة الحجرة مغلقة لتوافد تفتيحها المصابيح الكهربائية دائماً . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترمز فكرة الاسر الملحة الى انفصال الانسان عن العالم .

ظهرت **الغريب L'Etranger** عام ١٩٤٢ ، قبل « أسطورة سيزيف Le Mythe de Sisyphe » - وهي تعليق أيديولوجي على فلسفة العبث أو اللامعقول - بقليل، وحاول كاتبها البير كامى أن يجعل منها مثالا يدلل به على فلسفة العبث l'absurde لذا ، لا ينبغي أن ننظر إليها على أنها مجرد رواية ، وعلينا ، لكى نندوقها ، أن نبحت وراء الصور عن الفكرة التى تثيرها .

**الغريب** ، ظاهرياً حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات واحداث ، ولها اطار محدد : **مورسو** موظف صغير في مدينة الجزائر ، يحيا حياة تافهة امام عيني القارئ ؛ يراه هذا الأخير وهو يدفن امه ، ويقيم علاقة عاطفية مع ماري ، ويصادق أحد الأشخاص . . . ثم تأتي المأساة : يقتل **مورسو** عريباً ، ويحكم عليه بالاعدام . انها حكاية بسيطة اذن ، لكن عالم العبث يتلخص فيها .

في **أسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجأة رتابة الأيام التى تسير آلياً على وتيرة واحدة . **والغريب** تعبير بالصورة عن هذه الحياة الآلية . هاهو ذا يوم من أيام الاحاد كما يعيشه **مورسو** . ولنلاحظ أنه اليوم التالى لليوم الذى دفن فيه امه :

« كانت ماري قد ذهبت عندما استيقظت . كانت قد قالت لى انها ذاهبة الى عمته . وأدركت ان اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك : لا احب يوم الاحد . عندئذ تقلت في فراشى ، وبحث في الوسادة عن رائحة الملح المتخلطة عن شعر ماري . ونمت حتى العاشرة . دخت بعد ذلك بعض السجائر ، وأنا نائم ، حتى الثانية عشرة . لم أرغب في تناول الفداء عند سيمست كعادتي . ولو انني فعلت لسألوني اسئلة ، طبعاً ، وأنا لا احب ذلك . قلت بيضاً واكلته بدون خبز ، لم يكن عندي خبز وكنت لا اريد الذهاب لشراء شئ منه .

بعد الفداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمت على وجهي في الشقة . كانت الشقة مريحة عندما كانت امي هنا . اما الآن ، فهي كبيرة بالنسبة لى . اضطرت أن انقل مائدة حجرية الطعام الى غرفتي . ولا أعيش الآن الا في تلك الغرفة ، بين الكراسى القش الفائرة ، والدولاب ذى المرأة المصفرة ، والسريр النحاس . اما الباقي ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، اخذت جريدة قديمة وقرأتها لكي أفعل شيئاً ، وقصصتها عنها إعلاناً عن أملاح « كروشن » الصفتة في كراسية قديمة أضع فيها الأشياء التي استلطفتها في الجرائد . غسلت يدي أيضاً . وفي النهاية ، اطلت من الشرفة . . . ( يرى **مورسو** شابين ذاهبين الى دار السينما الواقعة وسط المدينة ) . بعد مرورهما ، خلا الشارع شيئاً فشيئاً ، مع أن العرض قد بدأ على ما اظن . لم يبق في الشارع الا اصحاب المحال والقطط . كانت السماء صافية ، خالية من الريق فوق الأشجار التي تحد الشارع من الجانبين . وعلى الرصيف المواجه لى . أخرج بائع السجائر كرسياً وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمة منذ قليل . أما الآن فهي خالية تقريباً . في المقهى الصغير المسمى « Chez Pierrot » الواقع الى جوار دكان السجائر ، يكنس الجرسون نشارة القامة الخالية . كان اليوم يوم احد حقاً .

. . . دخت سيجارتين . ودخلت وأخذت قطعة من الشيكولاتة ، وعدت لاكلها امام النافذة . بعد ذلك بقليل ، غامت السماء ، وظننت ان عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق . لكن الغيوم تبددت شيئاً فشيئاً . الا ان مرور السحب كان قد خلف في الشارع وعداً بالمطر زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سحى الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشجبت اولى النجوم الصاعدة في الليل . احسست ان عيني قد تعبتا من كثرة النظر الى الارصفة وما تحمله من بشر وأضواء . كان البلاط اللزج يلعب تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، أو ابتسامة ، أو سوار فضي . بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسود الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحى بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر أول قط الشارع الخالى مرة أخرى . رايت عندئذ ان لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شيء من الخبز والكرونة . وظهرت طعامى وأكلته وانساؤاف . اردت ان ادخن أيضاً سيجارة أمام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فاغلقت النافذة ، ورايت وأنا عائد ، في المرآة ، جزءاً من المائدة تجاوزت عليه قطع من الخبز ومصباحى . قلت : ها هوذا يوم من أيام الأحاد قد مر ، ووالدنى قد دفنت ، وسوف أعود الى عملى ، وأن ما من شيء قد تغير ... » .

هكذا نرى ان وعى مورسو وعى سلبى ، ضجر ، متعب ، وان احساسه اولية بسيطة : شرب ، اكل ، نوم ، تدخين . ان وعيه لا يعرف الحب ، أو الندم ، أو الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى امام أكثر الأحداث اثارة للانعالات . لا يخرج مورسو عن فتوره ، لا أمام موت امه ، ولا أمام حب مارى . حياته حياة خالية من المعنى - تلك هى قيمتها الأساسية ... لا تقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سراً آلياً اعلى . ونسيجها تكرر ابدي لبعض الحركات ، وبعض الأفكار التافهة ، وبعض الأحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارئ بالمصير الانسانى ، بدلاً من ان يجد في الرواية العزاء والسوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئزاز طيب ، يدفع الوعى الى التحرر .

يخضع مورسسو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطئ عربياً لا يعرفه . لقد جاءت جرمته تلك نتيجة لأحداث عارضة - لقاء مع صديقه ريمون - ولبعض الأحاسيس التى استسلم لها في سلبية :

« سرت طويلاً . كنت أرى من بعيد كتلة الصخرة القائمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وهالة من النور تخطف الأبصار . كنت افكر في النبع المنعش وراء الصخرة . كنت اريد العثور مرة أخرى على خيرى مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . اريد ، أخيراً ، أن أجد الظل والراحة ثانية . لكن ، عندما اقتربت ، رأيت أن الشخص الذى تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرقد على ظهره ، ويداه تحت قفاه ، وجهته في ظل الصخرة وجسده كله في الشمس ، و « برته » تدخن في الحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لى ، وجئت الى هنا دون ان افكر فيها . وحالاً رأتى ، نهض قليلاً ووضع يده في جيبه . وأمسكت انا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت سترتى . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبه . كنت على بعد عشرة أمتار تقريباً منه . كنت احس ، من آن لآخر ، نظراته بين جفنيه المغلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص أمام عيني في الهواء الملتهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً وأكثر هدوءاً مما كان ساعة الظهيرة . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف ، التقدم من ساعتين ، أو رسا من ساعتين في محيط من المعدن الهادر . ومرت في الافق ،

مركب بخارية صغيرة ، واحدست نقطتها السوداء على حافة نظرتى لاننى ظلت انظر الى العربى .

ظننت ان ماعلي' الا ان التفت قليلا حتى ينتهى الامر . لكن الشاطئ النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائى . خطوات ، بضع خطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان يبدو وكأنه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . انتظرت . ووصل لهب الشمس الى وجتى ، واحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبى . كانت ذات الشمس التى اطلت يوم ان دفنت والدتى ؛ كان جيبى يؤلنى ، تماماً كما كان فى ذلك اليوم ، كانت عروقه كلها تدق فى آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللمب الذى لم احتمله ، تحركت الى الامام . كنت اعلم انها حماقة ، واننى ان اهرب من الشمس بخطوة واحدة . لكنى خطوتها ، خطوة واحدة الى الامام . وهذه المرة اخرج العربى سكينه ، وقدمها لى فى ضوء الشمس ، دون ان ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق اصابنى فى جيبى . وفى نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوق حاجبى دفعة واحدة على الجفنين ، وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عميت عينائى وراء هذا الستار ، ستار من الدمع والملح . لم أعد اشعر الا بصنع الشمس على جيبى ، والسيف اللامع المنبثق من السكين التى لا تزال امامى . نخر هذا السيف الخارق رموشى ، ونبش عيني المتألمتين . عندئذ ، غاب كل شيء . وجاء البحر بانفاس ثقيلة ملتتهبة . خيل لى ان السماء تفتح على مصراعيها لتمطر ناراً . توترت كيانى كله . وضغطت يدي على المسدس ، انطلق العيار ، ولست بطن المسدس الناعمة . وهنا ، بدا كل شيء ، فى ضجيج جاف يصم الأذان . نفضت العرق والشمس . وفهمت اننى كنت سبباً فى اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائى الذى خيم على شاطئى وسعدت عليه . عندئذ اطلقت النار اربع مرات اخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاص يفرس فيه دون ان يبدو من الأمر شيء . وكانت الرصاصات الاربع دقات سريعة دفقتها على باب الشقاء .

هكذا اطلق مورشو الرصاص ، ومثل امام قضاته ، وهم رجال من اصحاب المبادئ قرروا الحكم على هذا « الغريب » الذى يجهل القيم التقليدية ، ونسبوا اليه جريمة أساسية فى نظرهم : ليست لديه أية فكرة عن حب الام . وعندما سألته محاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » ، لم يجد شيئاً يقولهُ سوى هذه الكلمات :

« لاشك اننى كنت احب امى . لكن هذا لا يعنى شيئاً . فكل المخلوقات الطبيعية تمنى موت من تحب ، بقدر قد يكثر أو يقل » . وهنا ، قاطعه المحامى وبدا عليه الارتباك .

ولا تكتفى **الغريب** بتصوير الحياة اليومية تصويراً سينمائياً ؛ بل تعبر أيضاً عن المجتمع الفيور على المبادئ المتفق عليها ، و « الغريب » الذى لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورشو انسان غير عادى ، فعلاً ، مادام قد نفّض عنه الأكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « **الإنسان المتروك** » ( L'Homme révolté ) الذى تحدث عنه كامى فى كتاب لاحق ، لأنه لم يكشف القيم الحية حقاً . انه مخلوق وحشى ، عراه المؤلف ، وكشف عن يؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الأسباب مجتمعة ، يحقد عليه قضاته . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يتهمونهُ دفاعاً عن انفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذى يشعرون به ان



القيم الانسانية الحقّة وشبكة الانطلاق . فهم يرون أن مورو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له أصدقاء وأولياء ؛ ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار إقامته العظيم الهادئ . أحسّ أعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيكة ، فادركوا أن عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وأن يرفضوا القيم الحية أيضاً . من الأفضل أن يختاروا جفاف المبادئ و... الأمان . ومن ثم يصدرون حكمهم بأعدام مورو .

**الغريب** رواية عبثية أذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك أن مورو يفتيق يوماً من نومه اليومي الثقيل وتتفجر ثورته . وفي هذه النقطة من الرواية ، نلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتعبد ، وحب الحياة .

الأمل شعور يستهويّ الإنسان الضعيف أمام الموت . لذا ، تسأل مورو ، عندما أحس أنه أصبح أسير الحركة الآلية التي ستنتقله حتماً من حكم الأعدام إلى الفصل : هل يهرب ، هل يقفز من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تنش القوى المعادية آخر هجماتها ، متمثلة في قسيس السجن الذي يأتي إلى مورو بالأمل الديني ، يتمرد مورو ، ويأخذ تمرداً شديداً من الشتم ، يجر معه رؤيا مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التي سبق أن كشفت عنها **استطورة سيذيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفي نفس اللحظة ، يتخلص وعيه من أغلاله ، ويرفض مورو الموت في الوقت الذي يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصرة حادة عبث عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءاً منه . وبالتالي يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها في آن واحد . لقد ألقى الموت ضوءاً جديداً على الأمر ، فتساوى كل شيء ، وأدرك مورو أنه لم يكن مذنباً عندما مثل أمام قضاة . الإنسان اللامعقول إنسان برى :

« ... عندئذ ، انفجر في شيء ، لا أدري لماذا . وأخذت اصرخ بملء فمي وسببته ، وطلبت منه ألا يصلي ( القس ) . كنت قد أمسكت بخناق ، وصببت عليه كل مافي أعماق قلبي في طفرات امتزج فيها الفرح بالضرب . كانت تبدو عليه علامات اليقين البس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوي يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكد حتى من أنه على قيد الحياة ، مادامت حياته أقرب إلى الموت . أما أنا ، فكنت أبكو كما لو كانت يداي فارغتين . لكنني كنت واثقاً من نفسي ، واثقاً من كل شيء ، واثقاً أكثر منه ، واثقاً من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدى إلا هذا . لكنني أمسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذي أمسكت به . كنت دائماً على حق ، ومازلت . عشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعي أن أعيش بطريقة أخرى . لم أفعل هذا الشيء ، بينما فعلت ذلك . ثم ماذا ؟ خيل إليّ أنني انتظرت دائماً هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذي سائرا فيه . ما من شيء ، ما من شيء كان له أهمية ، وكنت أعلم تماماً لماذا . وهو أيضاً يعرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلي ، طوال هذه الحياة العابثة التي عشتها ، الغفاس مبهم ، عبر سنوات لم تات بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوي عند مرورها كل ما عرض على خلال السنوات التي عشتها . فيم يعني موت الآخرين وحب الأم ، والحيوات التي تختار ، والمصائر التي تنتخب ، مادام قد اخترتني أنا مصير واحد ، واختار معي مليارات من أصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس أنهم أخوة لي . هل فهم أذن ؟ الجميع أصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى أصحاب الامتيازات . قديصداً الحكم على الآخرين أيضاً ، ذات يوم . لقد صدر الحكم عليه أيضاً . ما الأهمية إذاً لهم ، وأعدم لعدم مكانة أثناء جنازة أمه ؟ هل فهم أذن ، هذا المحكوم عليه ... واختنقت اذ صرخت وقلت له كل هذا ... » .

ومكافأة لمورسو على استيقاظ وعيه ، يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضي . ويشعر « الغريب » أنه على استعداد أن يعيش كل شيء من جديد :

« اعتقد اننى نمت ، لأننى استيقظت بنجوم فوق وجهى . تصاعدت اصوات الريف حتى بلغت زنراتى ، وانعشت صدغى ، روائح الليل ، والأرض ، والملح . ودخلت فى سكنينة هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمرحّل التى مر بهاسيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التى تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ورفض للاستسلام للألم ، واختار بطريقة غريبة ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار ، ونال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والإحساس الرابع بالحظة الراهنة .

تمتدّد « تيمة » الحياة الآلية التى صادفناها فى **الغريب الى الطاعسون La Peste** ( ١٩٤٧ ) ، ثانى روايات كامى الشهيرة . هاهى ذى وهران ، شبيهة بمدينة الجزائر فى **الغريب** ، يسكنها أناس يعيشون مثل مورسوحياة آلية تافهة . مامن يرقى يلوح فى نوم هؤلاء السكان الثقيل ، مامن صدمة أو حدث يهز قلوبهم . ولا هم لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة **تارو** ، الإنسان الواعى البصير الذى اعتنق فلسفة « العبث » وظل لهذا السبب ، « غريباً » على المدينة . ها هو ذا يتنزه فى شوارع المدينة ، حاملاً **اسطورة سينزيف** تحت إبطه ، ويدون فى مذكرته بعض التفاصيل الخالية من المعنى - عربات الترام القادرة ، بعض المشاهد الكوميديّة البسيطة كذلك العجوز الذى يقف فى شرفة منزله ، ويصق على القطط بدقة وقوة - لكى يظل وعيه يقظاً .

لكن الشر يحل فى مدينة وهران ممثلاً فى الطاعون ، ويفير ملامحها ، وتحول الدمى البشرية التى تسكنها الى اناس يتألمون ، وتفسح الحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحممهم وقلوبهم للطاعون الذى يضرهم بسيطه . والألم هنا جسمانى ومعنوى أيضاً . كان سكان المدينة الوبوءة مثل مورسو تماماً ، نفوساً غافية . لكن وهران أغلقت أبوابها التى دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ، والأخ عن اخته ، والعاشق عن عشيقته . ها هنا ، يجد المؤلف مادة أخرى غير تعقيد الحياة اليومية الدقيق ، يجد ألوان الألم المعنوى ، ودرجاته ، وتمتزق قلب الانسسان الذى ينتظر ، وانطلق الحب شيئاً فشيئاً .

وادراكه ألم الآخرين يوقظ الحب والتمرد معاً . الحب والتمرد ثمرة الشر المزدوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبرران الشر . الانسان ليس بريئاً ، طبعاً . لكنه يضيف دائماً الى آلام العالم آلاماً أخرى ؛ حتى لو افترضنا زوال الحرب والجرائم يوماً ، حتى لو افترضنا ان الطب والتكنيك يقللان من العبودية ، يبقى موت الأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . تلك هى مرخنة للتمريد الأخيرة ، يطلقها دكتور **ريسو** امام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا اثر اصابتهم بالطاعون :

« تلوى الطفل من جنديد ، كان شيئاً عضه فى معدته ، وصدرت عنه إنة خافتة . ظل مجوفاً هكذا ثوانى طويلة ، وإنتابته رجفة ، كان جسده النحيل يبيل امام ربح الطاعون العائية ، ويطلق اذ تفلحه الحمى بانفاسها المتكررة وعندما هذات العاصفة ، تراخى قليلاً ، وبدا ان الحمى تتراجع وتتركه ، لاهناً ، على شاطئ رطب مسموم الراحة عليه اشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجة الحارقة لثالث مرة ورفعته قليلاً . توقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذى يحرقه ، وحرك رأسه في جنون ، ملقياً بغطائه . وأخذت دموعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين المتهيين ، تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفي نهاية الأزمة خارت قواه ، وتقلصت ساقاه التحيلتان ذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان وأربعين ساعة . واتخذ الطفل في السرير الغرب وضع مصلوب بشع .

انحنى **تارو** ، ومسح بيده الثقيلة الوجه الصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انبثق التمرد ، تلقائياً ، كانه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات **الطاعون** ، تسماء رهوباً ، **الاب بانلوه** ، يمثل ، في مدينة الطاعون الأمل في الحياة المستقبلية . يلتقى **بانلوه** موعظتين ، تلخص احدهما خط السر بين الوعى بانتصار الايمان والوعى بالايمان اليائس . في الموعظة الاولى ، يصور القس الوباء على انه عقاب الهى وفرصة لايمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبح الشر مسبباً ويدخل في نظام الكون والاشياء ، ويصبح شيئاً عقلانياً ذا معنى . الموقف الصحيح الذى يجب ان يتخذه الانسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد . هذا ويلقى **بانلوه** موعظته الثانية بعد ان شهد موت الطفل سالف الذكر ، وراه ؛ عندئذ ، ندرك ان يقينه المجرد قد انهار . صحيح ان فكرة الشر لا زالت تدخل في النظام ، من وجهة نظره ، اما الشر نفسه فلا ؛ واذا غر الواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، وألقى به في الجانب المضاد . فانهاز لفكرة عدم خضوع الايمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الايمان بانه قبول ما يرفضه العقل قبولاً اعمى . ويموت **بانلوه** بعد اصابتة بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لانه لم يعرف كيف يتمرد . وذلك هو المعنى الأخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامي في روايته قضية « الطبيب » من خلال شخصية **دكتور ريو** . . ودكتور ريو طبيب يعالج الاجساد لا الأرواح ، ويهتم بالواقع المباشر ، بمصير الانسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى ان حب الانسان يعنى مداواته لا انقاذه من اجل حياة مستقبلية مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن الاب بانلوه . ان حبه للانسان حب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل في اداء الفرد لوظيفته اداء أميناً . الطبيب الحقيقي في نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الانسان ، المصير المشترك ، رفض الألم ، والكفاح دوماً من اجل الاقلال منه .

هناك شخصية اخرى ، **تارو** ، سبق أن أشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع تارو - ابن وكيل النيابة - اباه يتراقع ، ويطلب برؤوس الاحياء من القوم . لذا ترك ليت الاسرة وهو في السابعة عشرة ووهب حياته لمحاربة فكرة الاعدام . لكن اى السبل يختار ؟ السياسة أولاً ؛ مادام المجتمع - وهو احد افراده - هو الذى يصدر حكم الاعدام فليحاربه اذن . وبالتالي ، ينضم **تارو** الى حزب يطالب بحماية كرامة الانسان . لكنه يكتشف ان الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التى يسعى اليها : فهو يبيح القتل لكى يمنع القتل . ويظن انه طاهر ، بينما انتقلت اليه العدوى الخبيثة . عندئذ ، ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشفيه سوى الفعل الخاص الفردى في المدينة الموبوءة ، يكون **تارو** فرقاً للإنقاذ ، ويصبح معرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

**يقابل الطاعون الذى يصيب الأجساد طاعون داخلى يلتصق بالروح ، اسمه : الحقد والكذب ، والفروغ ، الخ ... يحمله كل انسان فى نفسه ، ولا ينجو منه احد فى العالم وننقل للقارئ هنا اعتراف تارو الذى تناول كامى من خلاله هذه النقطة :**

« هل رأيت ابدا رجلا يقتل رميا بالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لأن ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يختار سلفاً . والنتيجة انك ظلت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ، لا ، هل تعلم ان طاقم الرماة يقف على بعد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم ان الرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وان رصاصاتهم الكبيرة تخلف فيه جرحاً قد يتسع لقبضة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لأن الحديث لا يدور حول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس اكثر من الحياة ، فى نظر المصابين بالطاعون . ولا ينهض الحيلولة دون نوم الناس الطيبين ... والا كانت قلة ذوق ، والدوق يعنى عدم الاصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم اتم يوماً هادئاً منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الدوق فى حلقى ، وواصلت الاصرار ، اى التفكير فى الأمر .

عندئذ ، فهمت اننى ظلت مصاباً بالطاعون طوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها اننى اكافح الطاعون بكل جوارحى . وعلمت ، بالذات ، اننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت ان الأفعال والمبادئ التى أدت اليه حتماً أفعال ومبادئ حسنة . لم يتحرج الآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحدوا عنه تلقائياً ، أبداً . أما أنا ، فظللت حلقى مخنوقاً . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحدى . كانوا يقولون لى عندما اعبث عن مخاوفى ، ان على التفكير فى الموضوع موضع البحث ، ويقدمون لى اسباباً غالباً ما كانت مثيرة ليحملونى على قبول ما لم اتوصل الى قبوله . لكننى كنت أريد قاتلاً ان لى كبار المصابين بالطاعون أيضاً ، اولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، اسباباً وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات ، واننى لا أستطيع ان استبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والاسباب التى يسوقها صفار المصابين بالطاعون . ولفتوا نظرى الى ان افضل طريقة لتأكيد ان اصحاب الثياب الحمراء على حق هى ان اترك لهم حق التصرف فى الاعداد . لكننى قلت لنفسى ان المرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعوه للتوقف . ويبدو ان التاريخ قد أثبت اننى على حق ... اليوم ، اصيب الكل بجنون القتل ، ولا يجدون امامهم الا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى أنا ، على كل حال ، بل كانت البومة الحمراء ، تلك المفجرة القلدة التى اخبرت اثناءها افواه قدرة تنبؤ رجلاً مكبلاً بالاغلال انه سيموت . وسوت كل شيء فعلاً لى يموت ، بعد ليال وليال من الاحتضار ، انتظر خلالها ان يقتل وهو مفتوح العينين . كانت قضيتى الثقب فى الصدر . وقلت لنفسى اننى قد ارفض الى الابد ان اسوق سبباً واحداً ، واحداً ، اتسمعن ، يبرر هذه المذبحة القززة . انتظرت ، نعم ، اخترت هذا العمى العميد ، وانتظرت ان تتضح رؤيتى للأمر .

لكنى تغيرت منذ ذلك الحين . أشعر بالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لأننى كنت قاتلاً أنا أيضاً ، ولو من بعيد ، ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، أدركت فقط ان اولئك الذين كانوا افضل من الآخرين لا يستطيعون ان يمنعوا انفسهم اليوم من

القتل أو الموافقة عليه ، لأن ذلك كان في المنطق الذي عاشوا به ، وانا لا نستطيع اتيان حركة واحدة في العالم ، دون تعريض الآخرين للخطر . نعم ظلت خجلاً ، وعلمت أننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت ابحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة أحد . أعلم فقط أنه لا بد أن اعمل ما ينبغي عمله للتخلص من الطاعون ، وأن هذا هو السبيل الوحيد الى الأمل في السلام ، أو الموت الحسن ، وإلى تخفيف آلام الإنسان وانتقاده ، أو الحاق أقل قدر ممكن من الشر به ، على الأقل . لذا قررت أن أرفض كل ما يتسبب في الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد، سواء أكانت الأسباب وجيهة أم كانت قافهة .

لا يعلمنى هذا البؤس شيئاً ، اللهم إلا أنه لا بد من محاربته الى جوارك . أعلم علم اليقين أن كل واحد منا يحمل الطاعون في نفسه ، لأن ما من أحد ، لا ، ما من أحد يسلم منه ، وأن على المرء أن يراقب نفسه باستمرار ، لكي لا ينتهي به الأمر ، في لحظة سهو ، الى التئفس في وجه الآخرين ونقل العدوى اليهم ، الميكروب شيء طبيعي ، أما الباقى : الصحة ، والنزاهة والنقاء ... فينتج عن الإرادة ، ارادة لا ينبغي أن تتوقف أبداً ... والانسان الامين الذى لا ينقل العدوى هو الذى لا يسهو ، ما أمكنه ذلك . ولكى لا يسهو أبداً ، عليه أن يتسلح بالإرادة . نعم ... أن يصاب المرء بالطاعون شيء متعب للغاية ، لكن تعبه يزداد اذا اراد الا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد اصيبوا جميعاً اليوم بشيء من الطاعون .

أعلم أن لا قيمة لى في هذا العالم في حد ذاته ، وانى حكمتُ على نفسى بالنفى نهائياً منذ اللحظة التى رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . أعلم أيضاً اننى لا أستطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً ، اذ تنقصنى صفة لا بد منها لكي أكون قاتلاً عاقلاً ... الآن ، أرضى أن أكون أنا ، فلقد تعلمت التواضع ، أقول فقط ان على هذه الأرض كوارث وضحايا ، وأن على المرء أن يرفض أن يكون مع الكارثة ، ما أمكنه ذلك . ربما بدا لك الأمر بسيطاً ، ولا ادري اذا كان كذلك ، لكنى أعلم أنه حقيقى . طالما سمعت افكاراً كادت تصيبنى بالدوار ، وأدارت رؤوساً أخرى وجعلتها توافق على القتل ... لذا ادركت أن شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضحة . فلجأت الى الكلام الواضح ، والفعل الواضح ، لأسلك الطريق القويم . وبالتالى ، أقول ان هناك كوارث وضحايا ، لا أكثر ، وانا احاول أن أكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى .

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطباء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثيرين منهم ، في الواقع ، وهذا امر عسير بلا شك . لذا قررت أن أقف الى جوار الضحايا ، في كل مناسبة ، للحد من الخسائر . وسط الضحايا ، أستطيع على الأقل أن ابحث عن الطريقة التى توصل الى الفئة الثالثة ، اى الى السلام . »

يقابل كفاح الطب ضد الطاعون الكفاح الداخلى ضد الشر . ويقول لنا كامى في النهاية ، ان الطبيب الحقيقى هو الذى يثبتق فعله الداخلى من نفس نوبة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة افضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع أهمية كامى الى صفاته الخاصة ككاتب روائى . ذلك ان خياله فقير لدرجة تلفت

النظر، وسمخبياته لا تتمتع بالحياة حقاً . يكفى أن ندقق النظر لكى ندركه أن « الغريب » سرد ، لا رواية ، وأن « الطاعون » رمز (٢) . كما أن فكره ليس من ذلك النوع الذى يدهشنا لثرائه، وجدته ودقته، ولا مجال لمقارنته بسارتر فى هذا الصدد . ومع ذلك ، يعتبر كامى كاتباً من أهم كتاب القرن العشرين (٤) ، لأنه بلغ بالإحساس الحديث درجة الكمال الكلاسيكية ، وكان أول من قدم تعبيراً اسطورياً عن الإنسان المعاصر .

### ★ ★ ★

وكان من الطبيعى أن يسلك الروائيون الشباب بعد الحرب السبل التى سار فيها كل من سارتر وكامى ، غذى فكرة « الالفائدة à quoi bon ? » كل من التجارب الحية ، والملل ، والاشمئزاز ، والإحساس بالخسارة ، مؤكداً ماساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الانزال » و « سوء النية » ، وما انتهى اليه كامى من نتائج خاصة بالعبث . ولذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الى مذهب سارتر المعروف « الوجودية existentialisme » وتحذوا عن الرواية « السارترية » أي الرواية القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتى يتسم الانسان فيها بالكذب ، والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد « مدرسة وجودية » بمعنى الكلمة ، فإن هناك اتجاهات مشتركة بين الروائيين فى فترة ما بعد الحرب مباشرة ، ويمكن أن نستخلص من مؤلفاتهم نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذى شاع قبل الحرب . والرواية الوجودية رواية أقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى أى شئ آخر ، تحاول أن تباعد عن « الأدب » ما أمكن ، والمقصود بالأدب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابة أولاً ، من أجل الإصالة . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ، أياً كان نوعه ، ويمكن أن يتم على مستوى الوعى والجسد . حتى عندما يفقد الانسان كل شئ ، تبقى الفرائز وتبقى الدوافع . كما أن الرواية الوجودية تعرى الأرواح والأجساد ، ولا تحاول أن تضىف عليها مسحة من جمال ، نذكر من بين كتاب هذه الرواية بوريس فيان Boris Vian ومرجريت دورا M. Duras وچان چينييه J. Genet ، لكن سيمون دى بوفوار S. de Beauvoir ، صديقة سارتر التى شاركت أفكاره الفلسفية ، كانت أكثرهم موهبة وأصالة .

بدأت سيمون دى بوفوار حياتها الأدبية برواية الضيفة L'Incritée ( ١٩٤٣ ) التى جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليل النفسى التقليدى ، وتصور شخصيات فى « مواقف » لا تتألى لا بالأخلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به فى الروايات ، تصور الكاتبة هنا نوعاً من النساء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره فى سلوكه اليومي ، وفى مواجهة أخطر قضايا الحياة . هاهى دى فرانسواز ، تتطلع الى السعادة والإحساس

( ٢ ) ترمز الطاعون الى العصر الإنسانى من ناحية ، والأحداث الجارية آنذاك من ناحية أخرى . وترمز مدينة وهران التى حل فيها الوباء والوباء ، وانطوت على نفسها واغلقت أبوابها على مأساة التلى ، والفراق ، وعلى الأخوة والأمل ، الى فرنسا التى راحت فحمة الاحتلال والحرب .

( ٤ ) فاز كامى بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تطلعت إليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها في تأكيد ذاتها ككائن بشرى ، حر ، مستقل ، أما كسافير ، « الضيفة » فيمكن أن تعتبر بطللة وجودية تحررت من التوافق البورجوازي ، والتبعية لكل شيء ، وتعيش اللحظة الراهنة وفقاً لغرائزها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتعجب فرنسواز بها ، لكنها ، في الوقت نفسه ، لا تحتملها وترى فيها ومياً « قاهراً » يطغى على وميها .

كتبت سيمون دي بوفوار روايات أخرى لم تلق النجاح الذي لاقته روايتها الأولى ، ولم تسترد مجدها إلا عندما كتبت « المثقفون Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام . هل يستطيع المثقف أن يظل كذلك ، أم يتجه إلى العمل السياسي ، كان يصبح شيوعياً ، مثلاً ؟ وإذا فعل هل يظل مثقفاً ؟ ترد الكتابة على هذه الأسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكاً معيناً آراء بعض مواقف الحياة . يختار أحد أبطال الرواية العمل السياسي ، لكنه ينتقل من خيبة أمل إلى خيبة أمل أخرى ، نظراً لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعى الأخلاقي ، لكنه يحنت بيمينه لكي ينقذ المرأة التي يحبها . هكذا أراد كلاهما أن يتحمل مسؤولية عصره وقضاياها ، ويلعب الدور الذي يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفشلان ، ولا يبقى أمامهما إلا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة . . وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة أمل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قيل ، بل تهدف إلى رسم حدوده . في نظر المؤلفة ، أن يتحمل المرء مسؤوليته كمثقف يعنى خلقه لوضعه هذا في كل لحظة ، بناء على الاختيار والإحساس بالمسؤولية . واللغة التي لجأت إليها لغة أخلاقية وفلسفية أساساً ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذي تدخل به الحياة اليومية في الجدل الذهني ، ولقد عرفت سيمون دي بوفوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرضية التي استحقت عليها جائزة جوتكور .

**ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان - بعد تحرير البلاد - عن الأسباب التي تدفعهما إلى الكتابة :**

« أشرت على' بالفعل ، وجعلنى الفعل أشعث من الأدب .

ثم أشار هنرى إلى الجرسون ، ويكاد ينأى وهو واقف أمام الخزانة .

- كاس أخرى . وانت ؟ .

رد دوبروى بالإيجاب ، واستطرد قائلاً : فسر لى الأمر .

قال هنرى : ما شأن الناس وما افكر فيه أنا ، وما احس به أنا ؟ حكاياتي الخاصة لا تهم أحداً ، ولا يصلح التاريخ موضوعاً للروايات .

قال دوبروى : لكل منا حكاياته الخاطئة التي لا تهم أحداً : لذلك نجد أنفسنا في قصص الجار ، وإذا عرف كيف يروها ، اثار اهتمام الجميع في نهاية الأمر .

قال هنرى : هذا ما ظننته عندما بدأت كتابي ، ورفع كوب البيرة إلى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة في تفسير ما يقول ، ونظر الى العجوزين اللذين يلعبان الطاولة على المتعد الأحمر ... بالهدوء هذه القاعة !! كذبة أخرى . وبدل شيئاً من الجهد وقال : مما يؤسف له أن العنصر الشخصي في أى تجربة عبارة عن أخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة في روايته .

قال دوبروى : لا أفهم ماذا تقصد .

فردد هنرى : « لنفرض أنك رايت أنواراً ، في الليل ، عند الشاطئ . إنها جميلة ، ليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك أنها تضيء أحياء يموت فيها الناس جوعاً ، تفقد الأنوار شاعريتها ، وتتحول الى خدعة ، ستقول لى يمكن الحديث عن شيء آخر : عن أولئك اللذين يموتون جوعاً ، مثلاً ، وفي هذه الحالة ، افضل الحديث عنهم في مقال أو اجتماع ..

قال دوبروى بنبهة حادة : لن أقول لك ذلك أبداً . تلمع هذه الأنوار من أجل الجميع . بالطبع . يجب أن يأكل الناس أولاً . لكن ، ما فائدة الأكل اذا حذفنا كل الأشياء الصغيرة التى تتمثل فيها بهجة الحياة ..

— لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، ما الآن فتوجد أشياء أهم بكثير .

قال دوبروى : لكن ذلك له معنى ، اليوم ، وما دمننا نعمل حسابه في حياتنا ، فيجب أن نعمل حسابه في كتبنا . وأضاف ضحيراً .. « كان اليسار محكوم عليه بأبد دعائى على كل كلمة فيه أن تعطى القارئ ؟ » .

قال هنرى : اوه أنا لا أتأثر بهذا النوع من الأدب .

— أعرف ذلك . لكنك لا تحاول أن تجرب شيئاً آخر ، مع أن هناك ما يمكن أن يشغلك !!

نظر دوبروى الى هنرى : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب في معرض حديثى عن هذه الأنوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت نذلًا ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف عن طريقة اليمين ، دع القارئ يشعر بجملاتها وببؤس الأحياء التى تضيئها في آن واحد . هذا ما ينبغي أن يسعى اليه أدب اليسار ... أن يرينا الأشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقى ... » .

★ ★ ★

**مهد لنشأة الرواية الجديدة** كاتب روائى ومسرّحى تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للاداب عام ١٩٧٠ .

**التقط بيكيت الخيط من كل من بروسست ، وجويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائى الوحيد الذى بلغ بالمحاولات التى قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعها في نصوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفى الرواية مما جعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman** \*

كانت أول رواية كتبها بيكيت ، مورفى Murphy — نشرت الطبعة الفرنسية عام



١٩٤٨ - ، محاولة لنفى الرواية ، مع انها اكثر رواياته ميلاً الى « الأدب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبديد الوهم ، وغير طريقة السرد ، والرواية وتناول الشخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . ولسوف نرى ان بيكيت قطع شوطاً طويلاً بين اولى رواياته هذه وآخرها .

**مورفى** قصة الحرب واللجوء ، قصة سَئِي... بطلها « إيرلندى منفى » فى لندن بحثاً عن عمل لكى يرضى المرأة التى يحبها ، بينما تبحث عنه باقى شخصيات الرواية . لكن **مورفى** يظل بعيداً... بعيداً عن يطاردونه ، بعيداً عن المدن ، بعيداً عن أي عمل انساني . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله : حارس فى مستشفى الامراض العقلية ، حيث يبدو ، لأول وهلة ، انه وجد السعادة . وسرعان ما يموت منتحراً فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثته ، ويوضع الرماد المتخلف عن الحريق فى لفافه يتقاذفها المارة ، قبل ان تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والنبيرة وأعقاب السجائر الخ... ومورفى هو الوحيد ، بين أبطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية... والراحة.

**وفى وات Watt** - نشرت الطبعة الفرنسية عام ١٩٦٨ - لا يبحث مورفى من رماده ، بل نجد شخصاً يسلك طريق الآلام لكى يصل الى « آخر الخط » ، يسلك طريقاً ملتوياً لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوثا ، بين الجماهير الايرلندية والأصدقاء المخلصين ، والوجوه التى شوهها الحقد ، والافواه الفاغرة امام مشهد الرجم والدل... يبحث **وات** عن عمل اثناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادماً آخر . وهناك ، يقول له سلفه « كل شيء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقى . ويستقر **وات** . ويبدأ بينه - وات = ماذا = what ? وبين كنوت - كنوت = not = لا - حوار يطرح فيه وات الأسئلة ، ويقدم كنوت ذات الاجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويعود هذا الأخير الى طريق الآلام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول ، حيث يظهر فى شكل المسيح لأخيه - ربما - سام الذى يتولى السرد : « التفت ( وات ) واعتزم الرحيل كما جاء ورايت وجهه والجزء الامامى من جسمه كله . كان وجهه ملطخاً بالدم ، وكذا يده . كان رأسه ملاناً بالشوك » . لكن وات لم يفتيح كل شيء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس فى قاعة الانتظار ، واذا يلفها ، يفقد توازنه وينهار . وعندما يتوب الى رشده ، يبحث عن قبعته ، رمز كرامته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربما صور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والى : وماذا يريد ؟؟

قالت ليدى مكان : تكلم .

ووقف وات امام الشباك ، وحط حمله ثانية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسأل عما يريد .

وحالما رأى وات رأساً قال : اعطنى تذكرة من فضلك .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لآين ؟

قال مستر نولان : لاين ؟

قال وات : لآخر الخط .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخر الخط .

قالت ليدي ماكان : ابيض هو ؟

قال مستر جورمان : اي خط ؟

قال مستر نولان : اي آخر خط ؟

لم يجب وات .

قال مستر نولان : آخره المربع ، أم آخره المستدير ؟

فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخر خط .. » .

**هكذا تنتهي وات بحوار درامي وفلسفي خالص بين وات والجمهور .** بين بيكيت في هذه الرواية ضرورة الكلام وعيبه ، ضرورة التفكير وعيبه ، ضرورة الاتصال واستحالته . لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه على استعداد لأن يقطع تذكرة لآخر الخط . وما أسطورة « آخر الخط » إذا جاز القول ، إلا أسطورة الخط الدائري الذي يلف ، ويلف ... الى ما لا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ - وهي الفترة التي كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى** **Molloy** و**مالون يموت** **Malone meurt** و**وما لا يسمى** **L'Innom mable** - من أخصب فترات حياته ككاتب روائي مبدع . فلقد كُتف خلالها ، بالفعل ، عن ملاحظة شخصياته ، واشترك في الأداء ، كما فعل هاملت في خاتمة مسرحية شكسبير . وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « أنا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية ، وكشف عنه في الوقت نفسه . وضاع « الانا » وسط التعقيد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ، قلت معرفته لنفسه . كل هذا في الوقت الذي أخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفي** نشطاً الى حد ما ، لكن **وات** عاجز ، أما **مولوى** فيحتاج في تنقله الى عكاز ، ثم الى دراجة ،

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما من الربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التي تنتهي به الى حجرة امه ، حيث تبدأ القصة في الماضي ، وتروى ثانيتهما بحث موران عن مولوى . يركب موران أيضاً دراجته ، وتزداد آلامه كلما ثبت أن بحثه لا يجدي ، وينتهي الى اليأس أيضاً . الذهاب الى الام ، العثور على الحجرة الأصلية ، الحجرة الام حيث تبدأ القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقي **مولوى** لكن ، لا يكاد مولوى ينتهي من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويسلك نفس الطريق ، ويقوم بنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهي الى نفس المرفأ ، ولا نفارق في النهاية بين مولوى وموران . كذلك ينتهي الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يسرع المطر الزجاج بسياطه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

**تنتهي مولوى** عندما يبلغ مولوى وموران حجرة الام . وتبدأ **مالون يموت** حيث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون في حجرته . لم يبق له إلا الكلام ، والعزلة ، والجمود . حتى وجوده أصبح

مشكوكاً فيه . أما عاله الضيق فيقتصر على الأشياء ، والحجرة التى يسكن فيها . لم يكتف ببيكيت بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللاعودة . فالشخصية هنا فى سبيلها الى الاقتصاد على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت . ولكى يتغلب على الملل ، يروى لنفسه قصصاً تافهة يخلط بينها ، ويتغلب نظامها :

« كنت اتحدث اذن عن الهوى البسيط ، واوشك ان اقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلاً من الاسترسال فى تلك الحكايات التى قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرد الحياة أو فرط الموت . هذا اذا كان الأمر متعلقاً بذلك ، واعتقد انه كذلك ، لأنه لم يتعلق ابداً بأى شئ آخر ، فيما اذكر . لكنى قد اعجز عن ان اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد انه كان لى رأى فى هذا الشأن ، عندما بدأت والا لما بدأت ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالمخاريط والاسطوانات مثلاً . . . لكن فكرتى البسيطة خرجت من راسى . لا بأس ، خطرت لى فكرة أخرى توأ . ربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تتشابه الأفكار ، عندما نعرفها . الميلاد ، تلك هى فكرتى الآن ، أى العيش فترة تكفى لمعرفة غاز الكربون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها فى الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، ابداً . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، أنا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وامى منهكة القوى ، افسدتها فماعت ، ولسوف تلد عن طريق الفنغرينة . وربما اشترك ابى أيضاً فى الحفل . سانبثق مستهلاً بين العظام ، على العموم لن استهل ، لا داعى . كم من القصص رويتها لنفسى ، قائلاً : هاهى ذى اسطورتى ، اننى اسملك بها . وما الذى تاتى حتى اتور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، ان اولد ابداً ، وبالتالي ، لن اموت ابداً ، هذا افضل . . . ومع ذلك ، يخيل الى اننى ولدت ، واننى عشت طويلاً ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهى فى المدن ، والغابات ، والصحارى ، واننى عشت طويلاً على شواطئ البحار ، باكياً ، امام الجزر واشباه الجزر ، حيث كانت تتلأأ ، ليلاً ، انوار البشر الصغيرة الصغراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة أو النيران ذات الألوان الزاهية التى كانت تاتى الى الكهوف التى سعدت فيها وانا نائم على الرمال ، فى ظل الصخور ، فى راحة الأعشاب والصخرة المبلة ، اسمع صوت الريح ، وتلسمنى الأمواج بالزبد ، أو تتنهذ على الشاطئ ولا تكاد تخدش الزلزل ، لا ، لست سعيداً ، ابداً ، لكنى اتمنى الا ينتهى الليل ابداً ، والا يعود اليوم الذى يجعل البشر يقولون : هيا ، الحياة تمضى ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم ان اولد ام لا ، ان اعيش ام لا ، ان اموت ام احضر . فقط ، سافعل ما فعلته دائماً ، ما دمت اجعل ما افعله ، ومن انا ، ومن أين انا ، وما اذا كنت ام لا ، ساحاول ان اجد ، مهما قلت ، مخلوقاً صغيراً على شاكلى ، أحمله بين ذراعى . واذا وجدت انه ناقص أو انه كثير الشبه بى ، سأكله ، ثم اصير وحيداً شقياً ، فترة ، لا ادرى ما هى صلاتى ولمن اصلى » .

وفى ما لا يسمى ، يتم التحول ، يتحول الانسان الى صوت ، صوت الراوى الذى يختلط هنا بالمؤلف . ويهتم هذا الأخير نفسه بالكلام لإخفاء قصته الخاصة ، بينما هى الوحيدة التى تستحق الرواية . عرف « الأنا » فى ما لا يسمى ما سى الشخصيات التى سبقتة فى الروايات الأخرى ، لكنه راض لأنه ارتاح ، أخيراً ، ويحاول الراوى ان يسمى نفسه مرتين : أولاً ماهود ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الاول الاحتفالات البسيطة التى تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثانى تسمية الأشياء بأسمائها . لكن عبثاً يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفسه فى النهاية ، ويفقد مكانك سر ، ويعيد نفسه ، وينهار ، ويذل . . . ويحترق كل شىء او يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغ بدهور الكلام مداه . ففى كيف Comment c'est? ( ١٩٦١ ) يتحول الانسان الى كائن بدائى ، يختلط بالوحل الذى يجر نفسه فيه ، ولا يأتى اليه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولا ينطق هو ايضاً الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول فى الجزء الثالث أن يثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس أخيراً . لون الوحل فى الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون . كان له دائماً هذا اللون أم ذاك ، لا تبحث عن شىء آخر . وهل يمكن أن يكون شىء آخر أشياء كثيرة . قل كيس ( Sac ) . اول كلمة قديمة جاءت حرف (C) فى نهايتها لا تبحث عن كلمات اخرى . قد ينمحي كل شىء . كيس سيسير ، كل شىء على ما يرام . الكلمة الشئ فى هذه الأشياء الممكنة فى هذا العالم لا يحتمل الا قليلاً . نعم عالم هل يتمنى المرء أكثر من هذا . شىء ممكن فلتر شيئاً ممكنأ وتسمه فلتسمه وتره كفى راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف عن اللهث . قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكيس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلتره مشدوداً ممدوداً كأنه قصير بحيث لا يصل . أضف هذه المرة يداً وأصابع معدودة مفرودة وأظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد؟ ما الأهمية ؟ قل جسد ولترجسداً ظهره كله أبيض اصلاً . يضع بقع ظلت فاتحة اللون . لون الشعر الرمادى لا زال ينبت بما فيه الكفاية . رأس ؟ قل رأس . اذا رايت رأساً رايت كل شىء . كل ما يمكن كيس راد . جسد بأكمله حي . نعم يحيا كف عن اللهث فلتكف عن اللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، اسمع هذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما فى الأمر لن أسمع شيئاً بعد ذلك لن أرى شيئاً بعد ذلك اذا كان لا بد لكى انتهى من الأمر من يضع كلمات قديمة . لا بد من كلمات اخرى أحدث . قليل من أيام « بيم » . الجزء الثانى . انتهت هذه الكلمات . لم تكن أبداً ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصوت ، هذه الأصوات ، كان كل الرياح تحملها لكن ما من نفس واحد . زمان قديم آخر أحدث قليلاً . كف عن اللهث فلننته عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، يضع كلمات قديمة من هنا وهناك أضف بعضها الى البعض الآخر كوجع .

بضع صور قديمة هى هى دائماً لم يعد هناك لون أزرق انتهى الأزرق لم يكن أبداً الكيس الذراعان الجسد الوحل الشعر الأسود الأظافر كل ما يحيا كل هذا .

صوتى اذا شئت أخيراً عاد . صيوت عائد أخيراً فى نفى ، فمى اذا شئت صوت . أخيراً فى الظلام الوحل لا يمكن تخيل هذه اللحظات . . . » .

قطع ببيكيت صلته نهائياً بالرواية التقليدية -وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح- وابتعدت رواياته عن الرواية، واقتربت من السرد على طريقة كافكا، واستبدلت بالأحداث المواقف .

بدأ ببيكيت بفكرة « السعي » ثم انتقل إلى فكرة الهيام على الوجه، ومنها إلى الانتظار أو الاحتضار أو حتى الموت، ولا يعرف أبطاله ما إذا كان هذا الأخير قد جاء أم لا . في الوقت نفسه، أخذت الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية تصيق شيئاً فشيئاً : رأينا أولاً الرمال والشاطئ في مولوى، ثم كانت الحجرة، وكان السرير... الخ، والشخصية ذاتها ظلت تنشوه جسمانياً : مرضت، ثم أصبحت ذات عاهة ثم شلت، ثم تحولت إلى حطام بشري، ثم إلى راس، ثم إلى لم... كما أصبح الخيال شيئاً فشيئاً الموضوع الحقيقي لهذه الروايات . لكن صوت المتكلم ينفه ويرفضه، ويرغب في الحديث من الشيء الوحيد الهام في نظره، ألا وهو موقف الإنسان في مواجهة الموت . ذلك لأن الكلام هو المخرج الوحيد، وأن لم يكن كذلك، لأن المخلوقات التي التي بها في عالم ببيكيت، رغم إرادتها، مجبرة عليه على كل حال . وسواء كانت الشخصية تحتضر، أو كانت قد ماتت، لا تبقى لها إلا « رواية الحكايات » . وعندئذ تتكلم عن بؤسها وميلادها، ووجودها النافذ، واحتضارها . أحياناً، تنتهي الرواية بموت الصوت - مالون يموت - وأحياناً يزداد الأمر هولاً، فلا يأتي الموت .

تصور روايات ببيكيت حركة معينة تنقلنا من الكلمة إلى الصمت ومن الحياة إلى الموت وبين هاتين القطبتين، تنتقل من الانسانية العادية إلى اللا انسانية، مارين بكافة ألوان الانحطاط التي يمكن أن يعرفها البشر . وفي النهاية، لا يبقى إلا العدم .

سؤال آخر : هل تعتبر روايات ببيكيت ثورة على الإنسان والعالم ؟ بلا شك . ففيها يفقد العالم مظاهره شيئاً فشيئاً، ويتحول إلى ذنونة منزلة في المكان مجردة من الزمان، تسبح في ضوء حائر . أما ساكن هذا العالم فانسان عاجز، غالباً ما يكون أصم أو أكم أو أعمى، وسرعان ما يتحول إلى مجرد كائن، إلى أسطورة للكينونة .

والكلام عند ببيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الإنسان . يصبح هذا الخلاق الأعظم عاملاً هداماً . يعترض ببيكيت على الكلمات التي تتساوى في خلوها من المعنى ويصحب هذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها . إذ يحكم على أبطال ببيكيت بالكلام بحيث ينشغلون بنفى ما أكدوه توأ . ويقولون « لا » و « نعم » في آن واحد . وإذا لم يكن من الكلام بد، فليتكلم المرء لكي لا يقول شيئاً على الأقل . وقد نزن أن ببيكيت لم يقل شيئاً، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية ككلمته .

★ ★ ★

( ٣ )

( الرواية الجديدة ) لحظة من تاريخ الأدب الروائي أكثر منها حركة أدبية . ففي ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨، ظهر روائيون جدد أحس النقاد بأهميتهم، وحاولوا جميعهم تحت اسم مشترك . أطلقوا عليهم في بادئ الأمر اسم « روائيين منتصف الليل » ( Romanciers de Minuit ) نسبة إلى

دار النشر التي تولت نشر جزء أو كل من مؤلفاتهم . ثم سموهم « مدرسة النظر (école du regard) » ، وفي النهاية ، صارت الغلبة لعبارة « الرواية الجديدة » .

إنها عبارة خاطئة إذن ، مادامت لا تدل على مدرسة أو جماعة بعينها ، لكنها أكدت ، على الأقل ، رغبة اشترك فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة في البحث والتجديد . ولقد بدأ هذا البحث جديداً بالقدر الذي عاصر به بعث الرواية التقليدية .

قرر كل من ميشيل بيتور M. Butor ، والآن روب - جريسة A. Robbe-Grillet ، وناتالي سساروت N. Sarraute ، أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال المتفرقة التي حاولت تلقائياً أن تعبر عن رؤيا « أخرى » للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من الرواية التقليدية ، وعبروا عن ذات النوايا ، والتقت أبحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان ما اختلط عندهم الوعي بعدم ملائمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة في مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند أسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها إلى مواجهة الواقع . ويمكن أن نقول من وجهة النظر هذه أنهم من دعاة الشكل formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها أحد النقاد أنها « سلبية » . فهم لا يشتركون في الهدف ، لكنهم يشتركون في الرفض . وأول العناصر المرفوضة وأهمها : الشخصية والقصة . أكد روب - جرييه ذلك ، وأن كان محور رواياته دائماً حادثة : يحدث شيء ما لشخص ما . بعبارة أدق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . وإذا كانوا قد لجأوا إلى هذين العنصرين ، فلأن النقد التقليدي عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعني روب - جرييه وأصدقائه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الإنسان ورؤياه الاجتماعية ، وأن هذه الرؤيا التي خلفها بلزك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية ؟ هنا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ؛ توجد ، في الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تتلخص الطريقة الأولى في استبعادها بكل بساطة . أما الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب - جرييه الطريقة الأولى ، بينما اتجه بيكيت إلى الطريقة الثانية كما رأينا . في الحالة الأولى ، يكسب العالم الخارجي ما يفقده الإنسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً ، قاسياً ، لا ينفذ إليه أحد ، عالم يكتفى الإنسان بالنظر إليه ، والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات ، بل العكس صحيح . أما في الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجي ، ويصبح ذريعة للوعي ولا يجد ما يرتكن إليه ، لا في الخارج ولا في الداخل ، ويجر في سقطته تلك الشخصية التي أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذي كانت تجده في نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفى تماماً مثلما في رواية روب - جرييه القبرية La fabrique ، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافاً بطيئاً لعالم يستيقظ من غفوة . على سبيل المثال ، تنطور رواية كلود سيمون C. Simon Le Vent وفقاً لحادثة من الطراز التقليدي ، ينفيا المؤلف في كل صفحة ، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفي وبناء عليه .

ويترتب على رفض الشخصية والقصة رفض القيم السيكلوجية ، وأخلاقية ، والإيديولوجية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من أخلاقيات الأمس وإيديولوجياته ، ماركسية كانت أو مسيحية أو لادينية ، وخلصوا الإنسان من كافة القيم ، أخلاقية كانت أو اجتماعية أو فلسفية ، خالصه من القناع الذى ألبسه إياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين أساسيتين هما الصراحة واللامعقول . لم تعد هناك موضوعات مباحة وأخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة وأخرى غير لائقة . الإنسان في « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شيء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل وأسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لا يدخل الكاتب الروائي إليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على إحياء أصالة الوجود الفردى ، في حين كانت تعتمد الأساليب القديمة الى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طباعها ، ومن لم يكن ليتمكن لها تصوير تجربة الإنسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضيء على الحياة الداخلية تماسكا ووضوحا يتنافيان مع الواقع ، أما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها في النظام . وهى لا تشعر أن هناك سببا أوجودها إلا إذا فرضت أسلوبا معينا على واقع غير منظم أساسا . وبدلا من أن تحاكي الواقع تناقضه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، إيا كان الدرب الذى تسير فيه . وما يظنه قارؤها أنه اختلال بالنظام والوضوح ، ماهو إلا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقي للواقع . ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية في النظرة واللحجة . ولا يتدخل المؤلف في السرد مباشرة ، ولا يقدم رؤيا مباشرة للعالم ، بل يحاول أن يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولأن معنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائي ينظر الى شخصياته من زاوية تتعبد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون في الماضي ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وأن يتحد معها ذاتيا ، وأن يحو دوره بازائها كمؤلف يوجهها كما يشاء .

وكما اشاعت الرواية الجديدة الاضطراب في العلاقة بين القارئ والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتي التى كانت تربط القارئ بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادي خلاق . لم يعد على القارئ أن يتحد مع الكاتب الروائي ويتابع بحثه . تقول ناتالى ساروت في هذا الصدد : « إذا أراد القارئ أن يجد ماهية الشخصيات فليعلم بالتعرف عليها في الحال ، من الداخل ، شأنه شأن المؤلف تماما ، عن طريق علامات لا تتكشف إلا إذا تخلى عن عاداته المريحة ، وفحص فيها بعيدا كما يفحص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياه ؛ هذا بدلا من الاسترشاد بالعلامات التى تقدمها عادات الحياة اليومية لكسلة وعجلته » . ويقول روب - جرييه : « بدلا من أن يهمل المؤلف القارئ ، يصرح اليوم بمحاجته المطلقة الى عونه الفعال ، الوامى ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملآن ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة في عملية الإبداع ، والخلق الفنى ، وإذ يخلق العمل الفنى بدوره ، يخلق العالم ، ويتعلم كيف يخلق حياته الخاصة » : أما بيكتور فيقول : « في البداية وجد « النحو grammaire » ، وعلى المرء أن يتعلمه ، ويتعلم القراءة في الصفحات الأولى » .

يرتبط هذا الدور الإيجابي الفعال المطالب به القارئ بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل عن الرواية الجديدة أنها غامضة بحيث تعذر فهمها أو يستحيل . لننظر الى القضية من وجهة نظر المؤلف أولا تحولت « الرواية الجديدة » شيئا فشيئا الى موضوع للبحث - كما قلنا -

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون في الماضي سرد قصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضي ، لا المضارع . بينما تروى لنا « الرواية الجديدة » قصة في سبيلها الى الحدث ، وتبنى أحداها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته وتكتمل صورته كلما استطرد في الحديث . ومن ثم كان التجاؤها الى الفعل المضارع ؛ فالكاتب الروائي الجديد لا يكتب وفقاً لخطه وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسه لروايته ، يدعها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يسبك بالقلم ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذي يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والعيش على إيقاعه . أما وجهة نظر القارئ ، فلا تعنى كلمة الفهم شيئاً . فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً . ولا ينحو نحو بلزك أو فلوبير أو دوستوفسكي ، فيقدم للقارئ مادة هضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارئ الأولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحرركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه . وسواء صور الكاتب الواقع أو الأشياء ، أو لجأ الى المونولوج الداخلي ، يضطر القارئ أن يستكشف ما وراء الكلمات أو الوصف الموضوعي من أبعاد ومعان .



حاولنا أن نرسم حدود «الرواية الجديدة» . لكن هذه الحدود لا يمكن أن تكون حدوداً ثابتة بأى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديدة » تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار . من كتاب الى آخر ؛ وسرعان ما سلك الروائيون الجدد سبلاً تختلف كل الاختلاف عن تلك التي ساروا فيها عام ١٩٥٥ . فالعالم الذهني يصورونه ( الآن ) هو عالم الفنان المبدع فقط ، والرواية اختلفت ، وحلت محلها أشكال أكثر اتساعاً ، ومرونة ، وأقرب الى القصيدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ، على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تتسیر « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد » الذي تحدث عنه ميشيل بيتر .

ميشيل بيتر وآلان روب - جريه وناتالي ساروت ، ثلاثة أسماء يعتبر أصحابها من أبرز الروائيين الجدد . وسوف نواصل حديثنا عن الرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتر بالاستمرار *discontinuité* ، وبظنل هيكلها ظاهراً يرى ، بل يعمل الى أن يصبح موضوع الرواية الحقيقي . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه في أغلب الأحيان مما يعيش فيه : عمارة بطوايقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ . . وسرعان ما يتضح لن يقرأ روايات بيتر أن لدى هذا الأخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذي يعيش فيهما . يقول بيتر أن في روايته **ممر ميلانو** *Passage de Milan* ( ١٩٥٤ ) ادانة ضمنية لطريقة الحياة في إحدى العمارات الباريسية في الخمسينيات . لكن هذا لا يعنى أن على الكاتب الروائي أن يقترح حلاً ، بل عليه أن يوقف وعينا ، بالبحث الشكلي : « يلعب البحث عن بعض الأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبة لومينا بالواقع : التنديد ، الاكتشاف ، والتكيف » .

**أراد بيتر** أن يجدد الرواية ، وصبغ جل اهتمامه على العالم الموضوعي . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم ، لأنه رأى أن هذا العالم هو الذي تغير ، خاصة



فيما يتعلق بعنصرين أساسيين : الزمان والمكان . ولا يرى بيتور ، على عكس أقرانه ، أن التخلص من الزمان أمر سهل ، سواء أشاع الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لا يتحرك كما فعل روب - جرييه في **الفيرة** . الزمان حقيقة لا بد من اكتسابها دائماً ، وإعادة بنائها دائماً . فضلاً عن أن قيمته لا تقتصر على احتواء الرواية . فهو جزء من نسيج كيانه الذي يظهر ، من خلاله ، في علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هذا المركب « كيان - زمان » عن طريق التحليل ورسم التفاصيل رسماً دقيقاً .

يستمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرة الجمهور . فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعل منه نقطة انطلاق بحث جديد . ولقد مر هذا البحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهى الأولى عند التغيير *La Modification* ( ١٩٥٧ ) ، وتمثل الثانية في **درجات Degrés** ( ١٩٦٧ ) وتبدأ الثالثة بالكتب التي كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى الـبربروست ، وعمد أولاً الى تبرير صنع الكتاب ، في النص : الأحداث تحقيق ، والكتاب عرض لمساء في هذا التحقيق . ويتعلق الأمر ، في آن واحد ، بعرض العالم ، وادخال شيء من النظام في ذلك العرض . واذا بفعل الكاتب ، بدخل شيئاً من النظام في نفسه هو . ذلك لأن الكتابة خلاص . **يقول بيتور في هذا الصدد : « أنا أكتب لكى اعطى حياتي عموداً فكرياً »** . ويتحول البطل الى راو عندما يفهم أو يحاول أن يفهم . وهكذا تنتمى روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائع والرواية البوليسية في آن وإحد ، لكنها تختلف عنهم من حيث الشكل الخارجى . لا يهتم بيتور بالنتيجة ، بل بمحاولة الايضاح وإعادة البناء . والقارئ ، اذا يقتفى اثر الراوى - المحقق ، يجد نفسه في المكان المعقد الذي تستمر فيه الحياة - عمارة ، قطار الخ . . . بينما يجرى التحقيق ، ويتم ذلك عن طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى تعقيد المكان تعقيد الزمان الذى يمتص : ينتج القرار النهائى عن الماضى ، ويفتح الباب للمستقبل . ولا بد أن يقابل جهد البطل جهد يبذله القارئ ، ذلك الذى خاطبه الكاتب أحياناً مباشرة كما فعل في **التغيير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارئ والمشاركة الإيجابية التى يطالب بها الروائى قارئه . لا ينبغى أن تكون الرواية هرباً من الواقع ، بل بحثاً . ولا يمكن جعلها في تنسيقها ككل ، بل في موسيقى كل فقرة منها على حدة ؛ ومن ثم ، تتخذ الجملة اشكالاً مختلفة : عادية ، مرنّة ، طويلة لدرجة تلفت النظر ، وأحياناً تتحول الى فقرات أشبه بفقرات القصيدة . **ونذكر بهذه المناسبة مقالة بيتور عن الشعر : « لم أكتب قصيدة واحدة ، منذ أن بدأت اولى رواياتى . . . لأننى احسست أن الرواية ، في اكمل اشكالها ، قادرة على تلقى ميراث الشعر القديم »** . هذا وتجبر القراءة قارئاً ثانياً تمكن القارئ من استخلاص الشكل ، وفهم معناه . ولا يمكن فهم المفارقة الغريبة عند بيتور الا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل اسطورية ، تعين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

**صور بيتور في الروايات الثلاث التى تمثل هذه المرحلة بعض الأفراد أولاً ، ثم الجماعات التى تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولفتها .**

تبدو اولاهما **مهر ميلانسو** وكأنها رواية اجماعية *unanimiste* كما يقول الناقد الـبريس *R.M. Albrés* . فهى تصور الحياة داخل إحدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة

مساء وآخر ساعات الليل . ونرى في كل طابق عدة عائلات تعيش في وقت واحد وتتقابل على السلام ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة في خالتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش في الطابق السادس لتناول العشاء عند عماته في الطابق الثاني ، وذلك بعد ان يقوم بزيارة لأحدى العائلات في الطابق الرابع . وفي فترة السهره ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد إحدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهى بمأساة ، إذ تروح المحتفى بها ضحية « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات **بول كلي** P. Klee **الساعة تكوين** Composition . ويوحى المؤلف نفسه بهذه المقارنة بوضعه ، في الطابق الخامس ، رسماً يعمل في لوحة ضخمة أشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ أكثر من هذا ، يحاول الرسام - في هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج - ان يحاكي لوحة مصرية قديمة في سقارة ، ترى فيها الصوروق قد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا اوحى إقامة بينور في مصر بهذا التكوين الاجماعى لأحدى العمارات الباريسية .

ونلاحظ ان لعنوان هذه الرواية معنى رمزياً ، بل اسطورياً . يدل « المر » أولاً على المنطقة الجغرافية التي يقع فيها . لكنه أيضاً « طير الطائر الاسطوري الذي ينبىء ظله بما سيحدث في حدود هذا الزمان وهذا المكان » ؛ والقراءة تعطى كلمة ( المر ) معنى آخر : الانتقال ، أو المرور من سن المراهقة الى سن الرجولة . وفي النهاية يتضح المعنى الاساسى للكلمة ، ونفهم ان « المر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فعالاً .

**في قضاء الوقت** L'Emploi du temps ( ١٩٥٦ ) اختار بينور الموضوع الآتى : وصول شاب فرنسى الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على أية رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصورالمتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التى تتكون عنها لدى جاك ريفيل - البطل - انشاء اقامته فيها ؛ ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بل صراعاً بين صور مناقضة تتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن ان نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف إحدى المدن وهيام رجل على وجهه في عالم متمدين حديث اشبه بالثأثة ، لن ينتهى من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينة موضوع الكتاب ، ولاقتصر على ان تكون اطاراً او ديكوراً له (٥) .

چاك ريفيل موظف في بنك يصل في ليلة من ليالى الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبة ثقيله اكسرت يدها . عبثاً بحث عن فندق ، ساعات طوالاً ، في الميادين الثلاثة المشابهة التى تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة في تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد أيام في البنك الذى يتدرب فيه ، ويعبر على « بنسيون » يقيم فيه ، يجد فسحة من الوقت تجعله يفكر في « اكتشاف » المدينة التى تبدو له كالفأية . فينستري خريطة . ويجوب أحياء المدينة وينتزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً في اكتشاف عالم مجهول . وبذكرنا هذا « بتيمة » المتأهة (٦)

( ٥ ) نجد هذه « التيمة » في الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه في ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال ل . في القصبة ، ووالاس في المأخى Les Gommies (روب - جريبه ) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيروشيما ياجى . وترجع هذه الصورة الى كالكلا .

( ٦ ) في التأهة Dans le Labyrinthe عنوان احدى روايات الان روب - جريبه .

« والسعى » وراء المغامرة ؛ إلا أن السحر يتخذ هنا شكلاً بوليسياً ، مادام بيتور ينتمى إلى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الأدب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية أسطورة بوليسية حقة : إذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الغامضة ، يشتري رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان ما يسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرفها بطريقة مبتكرة . يتلهم ريفيل بالعثور على الأمان التى تقع فيها أحداث الرواية البوليسية . ويدعو زملاؤه فى البنك إلى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية ... أكثر من هذا ، يكاد يتوصل إلى مؤلف الرواية الذى أخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور إلى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ريفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ريفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق أن فعل بروسى عندما جعل أزمنة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف أضاف بيتور إلى الأسطورة البوليسية رؤياً زمنية لم يتوصل إليها أحد قبله بعد بروسى .

تعتبر **التفسير** ( ١٩٥٧ ) أشهر روايات بيتور . وتبدو لأول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعاً قديماً قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيق .

عندما كتب **فلويس G. Flaubert** **مدام بوفارى Madame Bovary** كان قد فسر شخصيته أمثاً لبيتور ، فيستبعد التفسير المسبق . ولا يسلم لنا واقعاً لم يفسره .. فحسب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من أجل التفسير . وكثيراً ما طبق مفهومه هذا على الواقع الخارجى - فى الروايتين سالفى الذكر - ، لكنه لم يطبقه على ما يمكن أن يسمى « واقعاً داخلياً » إلا مرة واحدة فى **التفسير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعاته ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتين وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتها ، على وحدة المكان ، ظاهرياً . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار يجوها الثقيل الخائف ؛ تبرز على هذه الخلفية الرتيبة ، أثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعاته . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماضى أبعد ، وماضى سابق ، وعودة إلى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل ... الخ . ويقول البيريس عن تفكير ليون دلون - هذا اسم البطل - فى القطار أنه شكل من أشكال تصريف الأفعال . لكن من هو ليون دلون ؟ أنه رجل فى الأربعين ، يدير مكتباً للآلة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة أطفال . وكثيراً ما يذهب إلى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسى للمكتب ويلتقى بمشيخته سيسيل التى تعمل سكرتيرة للملحق العسكرى الفرنسى وتحن إلى باريس . وإذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لأنه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو يذهب إلى روما لى يقنع سيسيل بالحق به فى باريس ، وسيطلب الطلاق من ناحيته هو . دلون محبوس فى القطار ؛ أما نحن ، فيحبسنا بيتور فى أفكار دلون ووعيه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارئ ليون دلون . أما الرحلة ، فوفت ضائع يستغرقه التفكير ، أى التفسير .

يرى دلون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ما ينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل في روما ، قبل ان يتخذ قراره . ثم تجيء صور اخرى : النزهة التي قرر بعدها ان يتخلى عن زوجته هنرييت ، ويطلب من سيسيل المجيء . . . . . واذا يذكر زوجته ، يذكر الرحلة التي قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن انه نسيها . هكذا التقي روما التي زارها مع سيسيل بروما التي سيراها غداً مع سيسيل ، وروما التي اكتشفها مع هنرييت . واذا تتداخل الصور والرؤى ، تقع « احداث » الرواية . ولنا لحظ ان البطل لا يناقش في دخيلة نفسه محاسن زوجته او عشيقته ، بل يدع احداث حياته الماضية تتفاعل وتوجد « الحل » . ولا يلبث ان يتضح شيئاً فشيئاً ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذي اتخذته في باريس : لن يرى سيسيل غداً ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارئ ان فترة التفكير الزائف التي مرت ليست رواية نفسية . ذلك ان دلون لا يفكر ابداً في اسباب افعاله او ودوافعها ، ولا في اسباب افعال الآخرين ودوافعها . كل شيء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التي قام بها الى روما ، ورؤى روما التي تختلط برؤى باريس . لقد احب دلون روما التي زارها سراً مع سيسيل . واذا كان لا بد من اكتشاف نفسى اثناء التفكير فيها هو ذا : اذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها ايضاً . واذا كان هناك صراع ، فهو لا يدور بين « المشاعر والاهواء » بل بين الصور التي ترمز الى المدينتين . فضلاً عن ان سيسيل وهنرييت لا تعيشان في وعى دلون اماناً ، بل تظنان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكري والخيال بالمدينتين ، اى بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ودلون موزع بينهما في الواقع لا بين امرأتين . فهو يجابه هنا واقعاً غامضاً جذاباً : روح المكان او كما قال بيتور ، **عبقريّة المكان** .

**وقبل ان ننقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهي ذى الصفحة الشهيرة التي يتم فيها « التغيير » :**

« ها أنت قد عدت ، لا زال فكري مليئاً بذلك الاضطراب الذي ظل يردد منذ بدأ هذا

القطار سيره في باريس ، في جسدك لدغات التعب ، وظلت تردّد حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت في مجرى أفكارك بعنف متزايد ، وألقت نظرك كلما حاولت توجيهها الى شيء او وجه ، ووجهتك بفتة الى احدى مناطق ذكرياتك او مشروعتك التي تريد تجنبها بالذات ، مناطق تفلّى وتضطرب ازام اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التي في سبيلها الى ان تتم ، الى ان تتحدث بعناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الغامض الذي لا تدرك منه الا منطقة ضئيلة ، وتشعر انت بذلك جيداً ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القاء شيء من الضوء عليه ، بما ان اصعب الدراسات وأدق انواع الصبر لا يكفيان ثمناً لتراجع الظل قليلاً ، لمنحك قدراً اكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التي تسحقك حالياً في الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئاً فشيئاً ، هذا التغيير في الاضاءة والرؤيا ، دوران الوقائع والمعاني الناتج عن تعبك والظروف ، الناتج عن ذلك القرار الذي تخيلت انه ملك لك ، عن موقعك في فضاء السلوك

الإنساني ، دوران ينرجم الى تعب هو بمثابة صونه ولهته ، وبدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذى يلبصق ملايسك بجسدك ، ويثير فيك هذا الدوار وحيرة جهازك البصري والتنفسى ، وهذا الضيق ، وهذا الضعف المفاجيء ، وهذا الترنج الذى يجعلك تستند الى اطار الباب ، وثقل جفنيك ورأسك الذى يحملك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار فى مكانك ، دون أن تبذل أدنى جهد لابعاد الكتاب الذى تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وأنت تستند على الركن ، وتمد ساقيك بين ساقى الأبطالى العجوز الجالس أمامك ، وربما كان الوحيد الذى لا يزال يفتح عينيه ، ولا تستطيع أن تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التى تلمع وسط الظل الأزرق ، وتثنى ذقنك على رقبك ، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التى نبتت فيها منذ هذا الصباح .

« عطفشان ، وترغب هذا النبيذ الصافى الذى يلمع فى الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الأحمر ، فى الليل الذى تحفره جبال من اللببات الكهربائية التى تثر حولها أرباب الناموس ، وتجمع حولها حشد ظل يتزايد ليتحدث اليك ، وربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه أحد ونطق بكلمات معينة .

« تقول بصوت عال أنا عطفشان ، دون أن يسمع أحد ، وتعيد الكرة بصوت أعلى ، وتثير بهذه الصدمة موجة من الصمت تمتد حتى حدود الميدان تحت نوافذ البيوت العالية ، حيث تنظر اليك بعض الرؤوس ، تعيد الكرة ولا تتوصل الى أن يفهمك أحد ، بينما هم يتشاورون ، ويتساءلون ، ويزدادون قلقاً وشكاً .

« تشير بإصبعك الى هذا الدورق ، وأحسن أحدهم ، بكثير من التردد فى حركاته ، انه محط أنظار الجميع ، فملاً كأساً الى النصف ، وسكب قدرأ من النبيذ على أصابعه ، وعلى اكمام قميصه ذى المربعات الزرقاء والبنفسجية ، ورفع فى يده ، وجعلك تنظر اليه وهو يقلبه امام احدى اللببات ، وقدمه لك .

« انتابتك رجة ، وقربت طرف شفتيك بجهد هائل ، وتوصلت أخيراً الى رشف رشفة ( عندئذ تحطم فى فمك ) ، ولغظت بعنف كبر الزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البفيض الذى يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ ، وتلقى الكأس على احدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، وأخذت بقعة ضخمة تنخر الجبس والطوب الأحمر .

« دلكت بيدك هذا الدقن الخشن ، الدهنى ، القدر ، وفتحت عينيك ، وفحصت أصابعك فى النور الأزرق .

« من ذا الذى اطفأ النور ؟ من الذى طلب اطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد ان تعرف تماماً أنها فصلت عن القطار فى جنوه ، بحثاً عن سجاير كان يمكنها أن تسامدك على اليقظة ، على حمايتك من هذه الأحلام العابثة التى تزيد اضطرابك ، بينما أنت فى أشد الحاجة الى النظر الى الموقف بهدوء ولا مبالاة ، كما يمكن أن ينظر اليه أي شخص آخر .

« اذا كان من المؤكد الآن انك لا تحب سيسيل حقاً الا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما ، وصوتها ، ودموتها ، انك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، انك لا تحبها الا بسبب روما ، لأنها كانت ولا زالت الى حد كبير تلك التى ادخلتك الى روما ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الاناشيد الكاثوليكية انها باب السماء ، لا بد ان تعرف الاسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المثانة الموضوعية يمكن سيسيل من ان تكون سفيرة فى باريس ، عن وعى وارادة ، ولماذا استطاعت هنرييت ، بالرغم من كل ما تمثله مدينة المدائن حتماً بالنسبة لها ، ان تعتبر حبك لها تعبيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما ان حبك سيسيل قد دار امام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة اخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب ان تبحث الآن على مهل عن الأساس والحجم الحقيقي لتلك الاسطورة المتمثلة فى روما بالنسبة لك ، أساس هو بدايتها ونهايتها ، وجوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشيء الهائل ، ولتحاول ان تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التساريخى ، لكى تحسن معرفتك لعلاقته بسلوكك وقراراتك ، وسلوك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وحياتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشارك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الأزرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب اطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللبنة الساهرة ؟ كان النور صلباً حارفاً ، لكن الأشياء التى كان يغيرها كان لها على الأقل سطح صلب يجعلك تشعر انك تستطيع الاستناد اليه والتعلق به ، وحاولت ان تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا الشرخ ، هذا السؤال الذى يتسع وبذلك ، هذا التساؤل المعدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدث انت نفسك حتى الآن رفته وضعفه .

« بينما هذا اللون الأزرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الأزرق يساعده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الانفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل اعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر اليك بالقدر الذى تنظر به اليها ، وتعيد لك انت الى هذا الرعب الهادى ، الى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق اطلال كل هذه الأكاذيب ، حب الوجود والحق » .

اما **دراجات Degrés** ( ١٩٦٠ ) التى تمثل المرحلة الثانية من تطور بيتور ، فرواية اكثر طموحاً ، ويتعلق الأمر فيها بالحديث عن حياة فصل باكملة ، اثناء حصّة أحد المدرسين . واتم المؤلف العملية فعلاً ، دون أن يابه بوحته الزمان والمكان ، وأحاطت فى آن واحد بالواحد وتلايين تلميذاً ، والأحد عشر مدرساً الذين يتكون منهم أحد الفصول وربط « الفضاء الذهني » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول ان يحدد موقع كل منهم من وعى الجماعة الجماعى . وزاد الأمر تعقيداً ، فأقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سبيل المثال ، التلميذ بيير ابلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن أخى اثنين من أساتذته . وهذه العلاقات العائلية هى التى جعلت مسيو فرنبيه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبدأه بالفعل مساء يوم ١٢ أكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف أمريكا ليسرى منهم . هذا ويتحدث فرنبيه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بير إيلير عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا عاد بيتور الى الوسيلة التى لجأ إليها فى **التغيير** عندما خاطب القارئ مباشرة . واذا يمر القارئ « بدرجات » السرد المختلفة يتعرف على الأساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت اثناء أداء مهمته ويقرأ ابن أخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من أجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن أن المعرفة التامة وهم ، وأنها لا يمكن أن تتم الا « تدريجياً » ، هذا قبل أن يقول بيتور فى كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الأشياء نفسها .

كانت **درجات** نقطة تحول فى مؤلفات بيتور ، فهى نهاية الرواية بالمعنى التقليدى للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الأشكال التى اتخذتها **حركة Mobile وشبكة جوية Réseau aérien** ( ١٩٦٢ ) و **سان ماركو San Marco** و **٦٨١.٠٠٠ لتر ماء فى الثانية** 6810000 litres d'eau par seconde ( ١٩٦٥ ) . كانت الرواية تحقيقاً فى حين ان هذه المؤلفات وصف ودراسة بطلها روح كل مكان على حدة . وهكذا يدخل الجهد المطلوب من القارئ فى نسج النص . وعلى القارئ أن يبدأ العمل ، لأن هناك إمكانيات عدة للقراءة . كما أن بيتور خطأ - فى **حركة** - خطأ جديداً ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفاً بعضها ببعض . وهكذا ، أعاد النظر فى مفهوم ما للإبداع الأدبى . . لم يعد الكاتب ذلك الإله القدير الذى يخلق فناً من لا شيء ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة فى النصوص وتنسيقها . وشيئاً فشيئاً ، وضع بيتور القارئ فى وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، فى الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث فى نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنولوجيا الجديدة .

★ ★ ★

أكثر ما يلفت النظر فى روايات روب - جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائداً « للرواية الجديدة » ، الأهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الأشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب - جرييه عام ١٩٦٢ فى كتابه **لحظات Instantanés** أبغى دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . وأولها **المانكان Le Mannequin** وصف لحجرة كان يمكن أن يتولاه رسام أو مصور . واذا بقرا القارئ هذه النصوص ، يخيب امله لأن قراءاته الأخرى عودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزك ، مهما أطال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الأحداث . لكن ، ما من شيء كذلك هنا . تنتهى **المانكان** بالرفض ، وينتهى النص فى اللحظة التى كان يجب أن ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الأشياء التى وصفها الكاتب . واذا نقرا هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب - جرييه الفنية ، نتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الأشياء » الذى حذف الإنسان من

**مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسياً بارداً لأن الكاتب يريد أن يعطينا أصدق صورة ممكنة للعالم .** عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشياء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، في النهاية ، الموقف العاطفي للراوى أو المتفرج أكثر مما تصورا للأشياء ذاتها . لذا ، محى روب - جرييه في كتاباته الصفات العاطفية ، والملاحظات الأدبية ، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن . وهكذا ، حذاه الأمل في تصوير الأشياء « كما هي » . وأراد أن يعيد إليها كل قدراتها ، وأولاهها أن « تكون هنا » . ولم يكن اهتمام روب - جرييه بالأشياء ، على أى حال ، الا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين ، مجال الأشياء ومجال البشر .

**وأياماً كان الشيء ، فانه يكتسب دائماً عندروب - جرييه قيمة خيالية تولد في القارئ احساساً بالدوار .** ها هي ذى قطعة من الطعامم خلت من العيب ، يتوقف عندها الكاتب في « الماحى » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، وعندما وصل الى آخر موزع ( آلى ) . لم يكن لاختياره الأهمية ضئيلة ، على أى حال ، لأن الأطباق المقترحة لا تختلف الا من حيث ترتيب المواد على الصحون . وكانت الرنكة الملحقة عنصرها الرئيسى .

لمح والاس ، في زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبية الآتية ، وضع بعضها فوق بعض : تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الأزرق الفضى ، وعلى يمينها خمس قطع من الطعام ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ، ووضعت فوق كل هذا ، في نقاط حسب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلاً عن أن كل صحن يستند على شوكة وسكين . من المؤكد أن اسطوانات الخبز صنعت على « المقاس » .

ادخل والاس « الفيشة » في الفتحة وضغط على الزر ، وأخذت رصة الأطباق تهبط بذلك الخبز المستحب الذى تحدته المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذى اشتراه ، في الخانة الخالية الواقعة في الجزء السفلى ، ثم توقف . أمسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد أن فعل نفس الشيء لكى يحصل على شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى مكعبات صغيرة .

**قطعة من الطعام خالية من العيب حقاً ، قطعتها الآلة من ثمرة كاملة التنسيق .**

القشرة ، على السطح ، سميقة متجانسة ، لونها احمر كيميائى جميل ، سمكها منتظم بين قطعة من الجلد اللامع والتجويف الذى رصت فيه البذور الصفراء ، تبقىها في مكانها طبقة رقيقة رجراجة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . ويبدأ هذا القلب ولونه وردي باهت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلى بمجموعة من العروق البيضاء ، يمتد احدھا حتى يبلغ البذور ، ربما بطريقة حائرة بعض الشيء .



وقمت ، في أعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل عن اللحم مسافة ملليمتر أو اثنين ، بطريقة غير محسوسة .

**وكما قيل عن روب - جرييه أنه يرفض الإنسان ، قيل عنه أيضاً أنه يرفض الحدث .**  
**لكن هذا غير صحيح .** دليل ذلك روايته **المأخى** ( ١٩٥٣ ) ، وهي رواية بوليسية بحثة .  
 لكن روب - جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحدسه القارئ لأول وهلة .

في هذه الرواية ، يلجأ روب - جرييه إلى أبسط شكل يمكن أن تتخذه الرواية البوليسية : حكاية أوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لأول مرة ، لأن الكاتب يقدم لنا كل شيء ، بلا أدنى شرح أو تفسير ، من خلال أحاسيس بعض الشخصيات ، ومونولوجاتها الداخلية . يحدث كل شيء في أربع وعشرين ساعة ، في مدينة قد تكون امستردام ، أو فيينا ، أو غيرها . يصل رجل البوليس والاس ليلا ليحقق في جريمة قتل : أمس ، في السابعة والنصف ، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دويون ، أثناء وجوده في مكتبه . يقضى والاس يومه في التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حمى ذلك اليوم : لا في ذهن والاس فحسب ، بل في ذهن القارئ أيضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الأحاسيس ، والصور ، والأفكار . لكننا لا نعرف أبداً إذا كان صاحبها والاس أم القارئ ، ... ونفضل . مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دويون في الواقع . لكنه التجأ إلى أحد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرعان ما أعلنت الصحف اليومية أنه قد قتل . لكن دويون يعود سراً إلى مكتبه ، بعد محاولة قتله بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكي يأخذ بعض الأوراق التي يحتاجها . وكان والاس قد ذهب أيضاً إلى المكتب إيماناً منه بأن القاتل يعود دائماً حيث ارتكب جريمته . البروفيسور مسلح ، وهو أيضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل . وقعت الجريمة إذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف العنصر « البوليسي » في الرواية .

تمتلك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التي أرسل إليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، أنها المدينة التي أتت به أمه إليها عندما كان في الثامنة ، بحثاً عن أبيه الذي رفض الاعتراف به . ومن ثم ، يفهم القارئ - ولا يفهم والاس أبداً - أن والده كان يعيش في هذه المدينة ، وأنه ليس سوى البروفيسور دويون الذي قتله بيده ، نتيجة سوء تفاهم . والاس وأدب اذن ، وتنتهي مأساته عندما يقتل والده دون أن يعلم .. وهكذا تتضح أحداث الرواية متمثلة في شيء أشبه « بالالة العجيبة » ، كما قال جان كوتو J. Cocteau . لكن الحدث البوليسي يكتب هنا قيمة أخرى ، بالقدر الذي يعيد به قصة أوديب ، ومن ثم يطابق أسطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب - جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمنتجات » الرواية خاصة . وقد رفض روب - جرييه الدراسة النفسية ، وعمق الشخصيات ، والتجأ إلى أبسط الأحاسيس

والمواقف ، لأنه رأى أن وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب أن « يبنى » عملاً فنياً ، وعلينا نحن أن نبحث عن معنى ذلك العمل الفني في الشكل . والشكل عند روب - جرييه تكرار ، أولاً وقبل كل شيء ، تكرار يصيبنا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الدقيق تماماً . أو لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، الى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التي تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضي ، لكن بلا جدوى ؟ « يكرر » الكاتب أيضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد « التيمة » الأساسية في الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارئ اليقظ المتنبه ، لكنها تظل غامضة في نظر الشخصية التي تراها ولا تفسرها . ظل روب - جرييه يبتعد تدريجياً عن المبررات التقليدية التي يقدمها الروائيون والكتاب . ففي مرحلة أولى امتدت حتى الغيرة ، كتب ما يمكن أن يسمى « روايات الشخصيات » . في الغيرة مثلاً ، يبنى خيال زوج غيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك ، مما « يبرر » تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد الى الآخر في الإنشاء التي تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلط . واضطراب الزمان ظاهري فقط : كل شيء « مضارع » بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذ يبنى من جديد العالم الذهني الذي تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب - جرييه الأدوات النفسية التي سبق أن استخدمها بعض الروائيين أمثال مارسيل بروست .

وعندما كتب **التاهة ، ويسيت الثقيا** La Maison de rendez-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان في المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الغائب الى الحديث بضمير الغائب عن طريق الشخصية . وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين « الواقعية » لكنه ، في هاتين الروايتين ، يلجأ الى ضمير المتكلم ، والمتكلم هنا راوٍ يكتب ، أو يحلم ، أو يتخيل ، ويرد الى الوهم حقوقه .

وأما الكتاب فيفلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التي تحكم عالمنا « نحن » . التناقض ، النزوة ، السخ .. تلك هي قواعده الجديدة . وأصبح السرد يولد من نفسه ، وينمى كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصفة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب في رفض « القصة » : لم تمس الشخصيات قبل أول سطر في النص ، وينتهي وجودها مع كلمة « النهاية » . هكذا يسعى روب - جرييه الى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجي .

يشير روب - جرييه القارئ ، ويعمل على الإلهاد أو يتراخي ، ويدعوه الى اقتراف اثر الكاتب أثناء العمل ، واكتشاف امكانيات الخيال واللغة معه . ويتأمل الشاعر - لأن روايات روب - جرييه ، كأي رواية حديثة تقترب شيئاً فشيئاً من شكل شاعري معين - الأشياء والكلمات . وتنمى الشخصيات تماماً أمام شخصية الكاتب .

\*\*\*

هذا بعض ما وصلت اليه « الرواية الجديدة » . اذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة في عالم الرواية اليوم نذكر من بينهم **ناتالي ساروت ، وكلود سيهون ... الخ .**

**ولنتساءل الآن ، الى أين انتهت الرواية ؟** لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شأنها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها بأهم تيارات أدب اليوم ، ولع خلالها اثنان من الكتاب **كلود أولييه C. Ollier** و **جان ريكاردو J. Ricardou** . انتهى الى ما يمكن أن يسمى « تناقض الوصف » المتمثل في تجربة القدرة الخلاقة التي تقوم بها كتابة *aventure* استعبدتها الأشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل في شكل كتاب . هكذا نمود من القصة الى اللغة ومن الواقع الى الكتابة . مغامرات اللغة ، مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن أن تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشبان . فالى « الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل في تطور الرواية لانها فتحت الباب لمزيد من الجرأة ومزيد من الحرية ، وكادت تحرر تماما الرواية من عبودية الفن الروائي التقليدى .

وقد تتفق روايات اليوم في مفهومها « للخيال » لكنها تختلف من حيث البناء . ونحن الآن في انتظار « كتاب المستقبل » الذى تحدث عنه م . بيتور . وحتى لو كان قد كتب ، فان الوقت لم يحن بعد للحديث عنه ...

**BIBLIOGRAPHIE**

- ALBERES (R.M.) : **Métamorphoses du roman**,  
Paris, Albin Michel, 1966.
- BERSANI (J.), AUTRAND  
(M.), LECARME (J.), VERCIER  
(B.) : **La littérature en France depuis 1945**, Paris, Bordas, 1970.
- BOISDEFRE (P. de) : **Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui**  
(1939-1964),  
Paris, Perrin, 1964.  
**Où va le roman ?**  
Paris, Editions Mondiales, 1962.
- ESPRIT (LA REVUE) : **Le Nouveau Roman**,  
Numéro spécial, juillet-août 1958.
- MAURIAC (C.) : **L'allitération contemporaine**,  
Paris, Albin Michel, 1958.
- NADEAU (M.) : **Le roman français depuis la guerre**,  
Paris, Gallimard, 1963.
- PICON (G.) : **Panorama de la nouvelle littérature française**,  
Paris, Gallimard, 1960.
- RICARDOU (J.) : **Problèmes du nouveau roman**.  
Paris, Editions du Seuil, 1967.

★ ★ ★

مصطفى ماهر \*

## الرَّوَايَةُ الأَلْمَانِيَّةُ فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ

يتفق الباحثون في الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى رأسها الرواية على أن كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية في القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن في هذا المجال بات الاختصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق إلى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب أو القارئ فيما لا ينبغي أن يقع فيه أي منهما من الخطأ أو الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة إلى ما صارت إليه نظراً لزيادة المكتوب والمنشور زيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن أن نطلق عليهما « الانفجار الروائي » . . فما زالت الرواية تتطور وتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارئ المستمتع ثم فاقت هذه الحدود وأصبحت توشك أن تفكك بنفسها وأن

---

\* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والآداب الألمانية بمدرسة الآلسن بالقاهرة . له كتابات عديدة في الأدب الألماني من أهمها « صفحات من الأدب الألماني » ( بيروت ١٩٧٠ ) ويقوم الآن بترجمة الأعمال الكاملة لكافكا وصدر منها بالفعل روايتا « القمر » و « القفصية » .

تحطم ما استقام من كيانه . ونذكر في هذا المقام على سبيل أمثال السجل الذي حاول فيه هابنر وشييرو أن يلم بالروايات التي ظهرت في المائيس في النصف الأول من القرن العشرين فعد ما يقرب من ألفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد أن تكون قد تصاعفت بعد ذلك .

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذي يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذي تحدت صفاته وأجمع الثقة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل في اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس في العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » - على حصد قولهم - ، التفريق بين الـ *lingua latina* والـ *lingua romana* . ثم تحول اللمع إلى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان بالشعر أو ما كان بالنثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفاً على القصة النثرية . . وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علماً على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة . . وتحدد الفرق بين الرواية والمحنة التي انفق الأدباء والنقاد على أنها النوع الأدبي القصصي الشعري الكبير . وليس هناك شك في أن الذهاب إلى أن الرواية هي عمل أدبي قصصي نثرى كبير تحديد فيه سهولة وفيه في الوقت نفسه سداجة . . . انه تحديد سهل نفق به بين الرواية والقصة والاقصصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن أن تكون كلمتان . وهو تحديد ساذج لأننا ، إذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلبيين أمام المصنوع بـ « قصصي » و « نثرى » . ولا يرجع قلقتنا إلى أن المفهومين نسيان فحسب ، بل يرجع كذلك إلى معرفتنا بطلقة من الروايات الجيدة لا تحصر على العنصر القصصي حرصاً لافتاً للنظر ، وطائفة أخرى تحطم العنصر القصصي عن عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وأنت لتقرأ أحياناً سطوراً من النثر لا تختلف عن الشعر ، وأن من الشعر ما يلتبس ما للنثر من بعد من البحور والقوافي . وإذا كان التحديد اعتماداً على مكونات الشكل يسير بين أشواك ذكرنا منها شيئاً وفقلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتماداً على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك إلى ما نرضى عنه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا في عنصر بعينه أو عناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، أو مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية أو حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا في آفاق بعيدة أو تنحصرنا في مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات أو تكتفي بصورة محدودة أو تتحاشى هذه الأمور وتنصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا إلى الماضي أو تربطنا بالحاضر أو تندفع بنا إلى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرتاح إليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها أو مضمونها ، وتشتت الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر أولاً وبالتحديد بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر إلى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

«الهادفة» . والرواية غير الهادفة ، وهناك الرواية التعليلية والرواية التكميلية والرواية الساخرة . وهناك الرواية الواقعية والرواية الخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والفسائيب والمجانب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان أو حياة القراصنة أو حياة الفنانين أو حياة العشاق أو حياة الأسرة أو حياة فرد منذ مولده إلى اكتماله أو إلى اخفاقه ، هناك الروايات المرحية والروايات الجادة ، والروايات الدينية، والروايات ذات الموضوع الفلسفي أو الثقافي النقدي ، والروايات البوليسية والروايات الخفيفة والروايات «الرخيصة» والروايات الجنسية والروايات المبتذلة والروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن « أنا » ، والروايات التي تتحدث عن « هو » أو « هي » أو « هم » ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم على مجموعة من الخطابات ؛ والروايات التي تقوم على دفتر اليومية ، والروايات التي تعتمد على الوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... وإذا كنا قد ذكرنا العديد من الأنواع ، فلا يساورنا شك في أن هناك أنواعاً أخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك في أن إمكانية الجمع والتبويب لا تقف عند حد ، فما أكثر أوجه النظر ، وما أكثر المقاييس التي يمكن أن تخضع الرواية لها .

والتداخل بين أنواع الرواية شائع .. ولعل الأصوب أن نقول أن الرواية التي تمثل نوعاً نقياً وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيراً ما تكون الرواية واقعية وخيالية في الوقت نفسه ، أو تكون غرامية وتحليلية واجتماعية إلى آخر ذلك . ولكننا لا يمكن أن ننكر أن الرواية الواحدة تنقسم في الغالب بصفة تغطي على الصفات الأخرى وتنسب بهذا إلى نوع لا يصعب تحديده .. فإذا أخذنا بهذه الملاحظة يسرنا على أنفسنا مهمة التصنيف والتبويب .

وإذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختص بالرواية وتعريفها وتحديد أنواعها ، فانتكاد ألا نجد صعوبة في تحديد بداية القرن العشرين بالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد أن يبدأ القرن بعمل عظيم لأديب عظيم . أما العمل الروائي العظيم فهو «**أسرة بودنبروك**» وأما الأديب العظيم فهو **توماس من Mann** (١٨٧٥ - ١٩٥٥) الذي ولد في عائلة مرموقة ثرية في لوبيك ثم انتقل إلى الحيافة في ميونيخ وهاجر من ألمانيا في عصر النازية فأقام في سويسرا ثم في أمريكا ثم في سويسرا مرة أخرى حيث توفي ( حصل على جائزة نوبل في عام ١٩٢٩ ) . ولا ترجع أهمية رواية «**بودنبروك**» إلى انتشارها الخارق للمألوف فحسب - فقد طبع مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها عدة ملايين - بل ترجع إلى أمور أخرى كثيرة ، من بينها مثلاً أن هذه الرواية تعتبر تنويعاً للمذاهب الأدبية التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثورية يختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك أنها، وهي الرواية الأولى لتوماس من ، تلخص فكر الكاتب وتبسط أساسياته التي بنى عليها أعماله الأدبية الوفيرة فيما بعد . ورواية «**أسرة بودنبروك**» تتخذ أسلوباً بين الواقعية والطبيعية (الناتورالية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياة الأديب وأسرته ، وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الإنسانية في عصور مختلفة وكانت واضحة في الثقافة الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . تقسم أفكار توماس من في مجموعها على تاملات في وضع الفن في عالمنا الحاضر ، وتتسع هذه التاملات لتشمل وضع الفنان في عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملتها الثقافية جميعاً ومآلها ولهم من وضع في عالمنا الحاضر وحياتنا الحاضرة . وبذهب

توماس من في تاملاته الى ان هناك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وأن هذه الهوة يستعصى على الإنسان تجاؤها مهما بذل من جهد . أما الحياة الحاضرة فقد أقامت لنفسها معايير تقيس بها الأمور فتفصل فيها بين ما هو سليم وما هو مريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والأطمئنان الى ما أقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . أما الفنان لا يرضى بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، انه يدير ظهره الى الأمور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالأمور الشاذة الخارجة على المألوف . ولهذا فان الفنان يظل في نظر الحياة وأصحابها انساناً ضعيفاً حيث تلزم القوة ، رقيقاً حيث ترحى الخشونة ، مريضاً حيث لا مناص من الصحة . . والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو من العناء . . ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التي أصبحت البورجوازية تسيطر عليها بعين امتلات بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى تدهور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد أسهم في هذا التدهور ما انتهى اليه القرن من اساليب لينة وأهنة ، واذا بالثقافة كلها تفقر الى ما لا ينبغي ان يفقر اليه الكائن العضوي من مقومات الحياة . واذا كان العصر الحاضر قد فرق في تيارات التدهور ، فهي تجرفه تارة وهو يعينها على ان تجرفه تارة اخرى ، فان الأمل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع ان نفهم صورة التدهور التي يرسمها توماس من في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الأصلي عنواناً ثانياً هو « تدهور أسرة » . يتبع توماس من في روايته أسرة في لوبيك فيحيط بأجيال أربعة منها - وما شبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما أكثر ما تعلم من اميل زولا - في أسرة نشيطة في أمور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيها حتى بلغت منتهى ما تحلم به البورجوازية ، واذا بالتدهور يعتري الأسرة ويفرض نفسه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه احكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادي ، فهذا هو « هانو » صغير الأسرة بمتاز بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهقة ورقة مفرطة ، فما أعجزه عن السير على درب اهل التجارة واصحاب الحياة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهذه هي الأسرة تنقرض وبضيع اسمها يموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجأة في الجيل الرابع ، بل بدأت تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريستيان لا يصلح للحياة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرفيعة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا من مقومات حياة الأسرة ، ولكن الأسرة تفرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقي بها في غمار حياة لا يمكن ان تندمج فيها بقلبها ، واذا بهذه الحياة تنحطم ، واذا بالأسرة تحاول العثور على بديل لها من النوع نفسه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على أسرتها شيئاً ، ولا تأخذ على ايها مأخذاً ، بل ترتبط به وتعلق به على اوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية أسرة بودنبروك نقرأ الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وابيها « القنصل » وأما « السيدة زوجة القنصل » فتعجب في البنت باختيار والديها « السيد جرونلش » زوجاً لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يترجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الأسرة :

« ومرت ثمانية أيام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الافطار . نزلت توني في الساعة التاسعة ، ودعشت عندما رأت اباها يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهوة .



ويعد أن مدت جبينها اليهما ليقتلاه ، جلست في مكانها نسيطة ، جالعة ، وما زالت الحمرة تضيئ غيبتها من أثر النوم ، وتناولت شيئاً من السكر والزبد والجبن الأخضر التبل .

وبينما هي تمسك بفوطتها البيضاء الساخنة ، وتفتحها بملقة الشاي قالت : « ما أجمل أن أجلك يا أبي هنا مرة ! » .

وقال القنصل وهو يدخل سيجاراً ويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتي تستيقظي ، أيتها النومة ! » .

أما السيدة زوجة القنصل فقد ختمت ببطء وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعت يظهرها لتتكئ على مسند الأريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تعبر عن الأهمية : « لقد بدأت تلبده العمل في المطبخ منذ بعض الوقت ، ولو لم أكن أريد ، أنا والدتك ، أن نتحدث إلى ابنتنا الحبيبة في أمر هام ، لكنك الآن مشغولة بعملك أنا أيضاً » .

ونظرت توني ، وفيها مليء بالخبز المدهون بالزبد ، في وجه أبيها وأما ، نظرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفرع مما يمكن أن يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كلي أولاً يا بنيتي » ، وعلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا أبي على الفور ، أرجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون أن يكف عن العبث بالجريدة : « بل كلي الآن » .

وبينما أخذت توني تشرب القهوة صامتة متعمدة الشهية ، وتأكل البيضه والجبن بالخبز ، بدأت تفتن إلى الموضوع ، وسرعان ما تجرد وجهها من نضرة الصباح ، وشحب قليلاً ، وردت العسل شاكرة ، وقالت بصوت خفيض ، أنها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد أن صمت لحظة : « يا بنيتي العزيزة » ، المسألة التي نريد أن نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » . وهنادق على المائدة بمظروف كبير يميل لونه إلى الزرقة ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كان حتى ذلك الحين يذق بها . ثم أخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو أن السيد بنديكس جرونليش الذي عرفناه جميعاً رجلاً شهماً طبيباً لطيفاً ، قد كتب إلى بقول أنه أثناء إقامته هنا أحس بميل عميق إلى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتنا الحبيبة في ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس متكئة مطاطة رأسها ، تدبر ببطء حلقة القوطة الفضية في يدها اليمنى ، وفجأة رفعت عينها ، عينيها اللتين كانتا قد اظلمتا كل الظلمة وامتلأتا بالدموع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فمها دفعا : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هل أذبت في شيء ؟ » . ثم انفجرت باكياً . وألقى القنصل نظرة إلى السيدة عتيقة ثم تطلع في شيء من الاضطراب إلى فنجاناه الفارغ . وقالت السيدة زوجة القنصل في رقة : « أي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ ينبغي أن توقني من أن والدك يضعان نصب أعينهما شيئاً واحداً هو مصلحتك ، وأنهما لا يستطيعان نصحك برفض سبيل الحياة الذي يعرض لك الآن . وأنا اعتقد أن احساساتك حيال السيد جرونليش احساسات لم تكتمل اكتمالاً » .

نهائياً ، ولكني أؤكد لك أن هذا سيحدث بمضي الوقت . وإن مخلوقة صغيرة مثلك . لا يمكن أن تعرف بوضوح ما تريد . إن رأسك ليضطرب بالأفكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وإنما ينبغي أن يتيح الإنسان للقلب وقتاً ، وأن يفتح رأسه لنصح ذوى الخبرة الذين أخذوا على أنفسهم السعى إلى خيرنا وسعادتنا عن تصميم وترتيب ... » .

وقالت توني بإسمة من كل عزاء وهي تجفف عينها بالقطرة الباتسة الصغيرة التي عليّقت بها بقع من البيض : « انني لا أعرفه إلا أن له لحية صفراء ذهبية ، وأن عمله نشيط رائع ... » وأحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل إلى التعبير عنه .

واقترب القنصل منها بكرسيه بحركة تنم عن رقة مفاجئة ومسح يده على شعرها مبتسماً ، ثم قال : « أي صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ إنك صغيرة ، هه ، وما كان يمكنك أن تعرفي عنه شيئاً إذا هو بقي بدلاً من أربعة أسابيع اثنين وخمسين اسبوعاً . أنت بنت صغيرة ، لم تنضج عيناها بعد للإبصار بالدنيا ، فعليها أن تعتمد على أعين الآخرين . الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان رأسها ساخناً ، يعج بالأفكار ... رياه . يالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعة الحال أنها ستصبح ذات يوم زوجة لرجل . يحترف التجارة ، وأنها ستزوج ذات يوم زوجة جيدة تقوم على المصلحة والفائدة ، نتيجة تتناسب مع كرامة الأسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن تلتقي بالمشكلة ذاتها في رواية « موت في البندقية » التي أصدرها توماس مَن في عام ١٩١٣ . وليس معنى ذلك أن توماس مَن يكرر نفسه . أنه ينوع أسلوبه بمرونة بارعة . وإذا كانت رواية « أسرة بوندنروك » تسلط الأضواء على الحياة الأسرية وعلى النشاط الحرفي الذي تستمد منه الأسرة مقومات حياتها ، فإن الأضواء تسلط في رواية « موت في البندقية » على حياة الفنان وعلى أحاسيسه وانفعالاته وأفكاره ، وهي عندما تسلط على حياته تارة تنفذ إلى أعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التي تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هو كائن ، وتارة متابعة للتحليل والتشريح ، وتارة ثالثة مندفة مع الخيال . والوهم . تلدور الأحداث حول جوستاف أشنباخ ، أديب متقدم فن السن ، أصاب شهرة ليست بالهينة ، وكان في حياته شديداً مع نفسه ، يقف إلى جانب الروح في صراعها مع الجسد ، فاكتمب نعمة السيطرة على الذات والتحكم في النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وما هو ذا يحس شيئاً من الفتور ، ويحس رغبة في الانطلاق من موطنه الألماني إلى أرض تطل على البحر وتتم من الشمس بالنور والدفء . فهو يسافر إلى البندقية . ويلتقي في الفندق بإسرة بولونية يحييها وتحببه . وهو يعبر بصره على الأم وعلى البنيتين ليثبته على الابن نادسيو ، الذي يلوح له مثلاً للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الأديب الشاعر نفسه أو ترك لها العنان ، فهو يحرض على التطلع إلى الصبي ، ويغفل إقامته في البندقية من أجله . وإذا كان الجو في ذلك الوقت من السنة لا يلائم صحته الرقيقة ، فهو يلتمس المبررات ليؤجل سفره المرة ثلث المرة . بل لقد اكتشف جوستاف أشنباخ ذات يوم أن البندقية تتعرض لوباء الكوليرا وأن السلطات تخفي الأمر حتى لا تضر ما يعود عليها من المصطفين والسياح . ولكنه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف . عن التطلع من بعيد إلى الكيان الجميل الذي فتح عينيه .

ذات يوم فرآه أمامه . وها هو ذا لا يطيق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعد بالتطلع إليه ، أنه يسمى إليه ، ويسير وراءه . حقيقة أنه لا يقترب منه اقترباً ، ولكنه يتبعه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صباح أن الأسرة البولونية قد حزمت الحقائب للرحيل ، فيجلس في كرسية يتأمل ، ويتخيل الصبي وهويولوج له وكأنه يقتاده إلى الكارثة ، ويغفو . وتتناقل الأخبار في اليوم نفسه نبأ موت الأديب الشاعر العظيم جوستاف أشنباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن أنه قوى صلب ، إلى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها أن يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يتفتت وينهار وتحتويه الغياهب ، وكان هناك من يقتاده إلى الكارثة اقتياداً لا يقبل له على الوقوف في سبيله . ولعل وصف حلم جوستاف أشنباخ من أدوع ما كتب توعماس من على الإطلاق ، يقول :

« ورأى في تلك الليلة حلماً فظيماً ، إذا استطاع الإنسان أن يطلق اسم الحلم على معاناة جسمية روحية حدثت له وهو في سبات عميق وفي استقلال ذاتي تام وفي حاضره حسي حدث له دون أن يرى نفسه سائراً متحرراً كوجوداً في المكان إلا في الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الأحداث تندفع من الخارج إلى الداخل ، فتقهر مقاومته ، مقاومته الروحية العميقة ، قهراً عنيفاً ، وتنفذ إليه تاركة وجوده وثقافة حياته خراباً عدمياً .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الفظيع بما يوشك أن يأتي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . وأقبلت من بعيد قرعة وضجة ، هي خليط من الفوضى ، من الصلصلة والنسف والرعد المكتوم ، وعليها تهليل حاد وغويل على هيئة واو ممدودة . وكانت تكتنفها على نحو حلو فظيع الحلاوة نغمات ناي عميقة الأنين ، وحقبة الإلحاح ، كانت تسحر الأحشاء بالحاح لا حيائه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتي له : « الإله الغريب » . ثم شمع جمر كثيف الدخان ، وتبين هو منطقة جبلية كالتي تحيط ببيت الصيغ ، وتدرج المشهد في نور متقطع ، من أكمة عليها غاب ، بين جذوع الشجر وبقايا الصخور المكتسبة بالطحالب ، واتجه وهو يتلو إلى أسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السفع بالاجهاد والهييب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن في ثياب من الفراء مسرفة في الطول تتدلى من وسطهن ، ويهززن متأوهات فوق رؤوسهن المائلة إلى الخلف دوناً ذات أجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على أفاعٍ في وسط بطونهن ، أو يحملن صالحات صدورهن بكتلتي اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرتدون فوطاً من الفراء ، يشنون الرقاب ، ويرفون الدرازين والفخذين ، ويقرمون على طسوت من البرونز ، ويضربون بعنف على طبول ، بينما أخذ صبية مرد يخزون بفروع موزقة بعض الماسر ، ويتشبثون في قرونها ويهللون ، والماءز يلسمهم في قفازيه . وكان هؤلاء الماخاذون يهللون بأصوات رفيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل ممدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تعده أذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطلق عالية ، كأنها أطلقتها ومول ، وكانت ترد من هناك عديدة النبرات ، منتصرة انتصاراً خراباً ، وكان كل يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه ينعص . أما نعمة الناي العميقة الجذابة فكانت تنفذ في كل جسمي وتسيطر على كل شيء . ألم تجذبه هو كذلك ، المشاهد التمتع ، جذبا لحياء فيه ، إلى الحفل وإلى الضخامة الهائلة

للضحية المتطرفة أشد التطرف ؟ ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت إرادته مخلصه لحماية ماله حتى النهاية من الغريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاصطدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم وأصبح جنونا جارفاً . وتزاحمت الأبخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذعة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كأنها رائحة المياه العطشة ، ومعها رائحة أخرى مألوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع .

**هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تكون خطأ لا ينقطع ينظم أعمال توماس من الروائية .** في عام ١٩٢٤ أخرج توماس من رواية « **الجبل السحري** » التي تناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى أن إنسانية أخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر في العظام ويودي إلى التهلكة . تدور الأحداث حول شاب من هامبورج في الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب إلى مصحة في جبال سويسرا في منطقة دافوس يستجم فيها من السل الرئوي واحد من أبناء عمومته هو يؤاخيم تسيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم للامتحان النهائي في الكلية العسكرية حين اكتشف المرض في صدره فتغيرت طريقته في الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يؤاخيم ، ولكن الزيارة تطورت إلى إقامة . والحق أن كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما أن نصحه هذا بأن يشارك نزلاء المصحة في الاسترخاء والنزهة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب في هذا المكان المرتفع في أعالي الجبال بعيداً عن منخفضات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحته على التدبر والتأمل . التقى هناك بالأديب لودفيكو سيتيمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوشات وتحادثت معهما وعلم من أمرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الأديب سيتيمبريني أنه يتصور المرض على نحو آخر غير الذي يذهب إليه الناس ، فالمرض بالنسبة إليه شيء مهين يجرد الإنسان من كرامته ، وسمع منه أنه منضم إلى جماعة عالية تسعى إلى تنظيم التقدم ، وأنه يشترك خاصة في دراسة النواحي الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الإنسانية في سيرها إلى الأمام ، وسمع منه آراء في الديموقراطية الفردية وفي بناء متكامل حر يجمع البشر جميعاً . وطالت إقامة كاستورب وأصبح يُعامل في المصحة معاملة المرضى تماماً لا يُفترق بينه وبينهم في شيء . أما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت إلى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب سيتيمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل إلى القرية . وهناك ذهب إليه **كاستورب** و **تسيمسن** ، والتقيا بليو نافتا الذي كان شديد النقد لآراء سيتيمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد أن العصر يندفع اندفاعاً خطيراً رهيباً إلى العنف وتطور الأحداث فإذا بيؤاخيم تسيمسن يترك المصحة ويذهب إلى مكان آخر حتى يتخذ مكاناً في المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث أن يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر إلا فترة وجيزة حتى يموت . أما هانس كاستورب فقتل بقي ، وهو السليم في المصحة ، يتحدث إلى النزلاء ، ويخرج إلى الطبيعة يريد أن يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من أمور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة أخرى إلى المصحة ، فیرتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلاً فسرعان ما تغادر كلاوديا المصحبة وتتركها وقد اشتد بين أهلها الاضطراب . أما هانس كاستورب فقد واجه أزمة لم يسهل عليه التغلب عليها . وأما ستيمبريني ونافتا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وإن لم يقتل ستيمبريني غريمه ، فقد تركه في حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفسه . ومضت على هانس كاستورب سبع سنوات في هذا المجتمع المريض الذي يبدو فوق الجبل وكأنه غير المجتمع في المنخفض وما هو في الحقيقة الا صورة رمزية له انشقت عنه وابتعدت عن أحداثه الجديدة - وفقد كاستورب الصلة بما كان يجري بعيداً عن المصحبة ، حتى جاءت الأخبار باندلاع الحرب العالمية الاولى .

وعكف **توماس من** بعد ذلك على رواية « **يوسف واخوته** » ( ١٩٣٣ - ١٩٤٣ ) فأنتمها في أربعة مجلدات ، وأخرج في عام ١٩٣٩ رواية « **لوته في فايماز** » التي يتخيل فيها شارلوت بوف التي أحبها جوته في صباه وقد ذهبت بعد أن تقدم بها العمر الى فايماز والتقت بجوته . وتدesh شارلوت للقاء الفاتر الذي لم تكن تتوقعه من انسان كان قلبه يتأجج حباً . ولا يجد **توماس من** وسيلة يوفق بها بين الاثنين الا نزهة بالعربة في عالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مضت . - ولم يكن **توماس من** يرجو من لقاء لوته وجوته أكثر من إطار يحيط به احاديث وأملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس في عصور مختلفة . - ثم أتم **توماس من** رواية « **دكتور فاوستوس** » في عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنان العبقري الذي لا يجد له سبيلاً الى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الذي يرتاح اليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتنفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد أحدث **توماس من** في هذا تدخلاً بين خطين من الأحداث ، خط الموسيقى أدربان وهو ينمو من مرحلة الطفولة الى مرحلة النضج الفني الى مرحلة التأليف العبقري الى مرحلة الجنون ، وخط الفكر فاوست الذي دخل تاريخ الأدب في أعمال ادبيه متعددة أبرزها مسرحية جوته حيث اكتمل نموذجاً للانسان الظامس الى المعرفة ، المندفع الى ظلمات الشيطانية ، لا ينفقه منها الا تقدير رباني رحيم . و**توماس من** يغفل مرحلة الخلاص ويقف في مرحلة الشكوى الفاونسية ويجعل منها نقطة الالتقاء مع حياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه عن الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناك شك في ان أحداث الحرب العالمية جاءت مؤكدة للتوقعات التشاؤمية التي كان **توماس من** يبشها .

وتتم أعمال **توماس من** الروائية بروايتين هما « **المختار** » التي نشرها عام ١٩٥١ وتناول فيها قصة الانسان الذي ينوء تحت وطأة ذنب كبير ثم يدخله الله في رحمته وينقذ عليه من منتبه وبخاتره لرتبة لا تعلمها رتبة اخرى - واعتد **توماس من** في قصته على القصة الشعرية القديمة التي انشأها في القرن الثالث عشر هرتمن فون اوى « **جريجوريوس** » - والرواية الثانية هي « **اعتراقات النصاب فيلكس كرول** » التي نشرها **توماس من** في عام ١٩٥٤ وهي رواية مقامرات مرحة تحكي قصة الدنيا التي يخدمها النصاب في البداية وينتصر عليها في النهاية . . فهو ينتقل من بلد الى بلد ومن بيثة الى بيثة ويجد في خبثه من ناحية وفي احوال الدنيا من ناحية ثانية ، مايساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارس العظيم وما هو من الفارس العظيم في شيء .

★ ★ ★

ونحن اذا استعرضنا الأعمال الروائية ل**توماس من** ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلاً عند نقد الحياة الاجتماعية التي اتصلت في الطبقات البودجوازية خاصة ، ثم

عدنا فوقتنا عند نقد الثقافة التي تنهت العقول في أوروبا إلى سبيل التدهور الذي تندفع فيه ، ثم تأملنا الحياة التي عاشها رجل لا هو بالمرضى ولا هو بالسليم في مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذي يعيش فيه الناس .. وجننا أنفسنا أمام تيارات أساسية تمثل الأدب الألماني في القرن العشرين ، ووجدنا أنفسنا أمام أسماء مجموعة من الأدباء الروائيين البارزين مثل هاینريش من والفريد دولين وفرائنس كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

**هاينريش من هو أخو توماس من الأكبر** ، ولد في عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة في عالم الأدب المترجم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وأمريكا وظل هناك حتى مات في عام ١٩٥٠ . ويغلب على أسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصبغها بشيء من ألوان الطبيعة أو الرومانتيكية .. وهو أسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ما تنحدر إلى نقد لاذع . أنه يقدم إلى القارئ صورة حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على ألا يثقل على القارئ بتأملات فلسفية ، وإن لم يكن يخفي آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة إلى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة إلى العدالة الاجتماعية ، الدعوة إلى تأسيس القيم الأخلاقية الإنسانية . في إحدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذي يضارب في البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين وأصحاب الإمكانيات المحدودة . وفي رواية ثانية يصور شخصية المدرس الطاغية الذي يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث أن يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول في موجة من الحقد الأعمى أن ينقذ من الجميع فينتزع امرأة مشبوهة ويقيم في داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس أموالهم ويُرْج بهم إلى المحن والكوارث ، ولكنه سرعان ما يتورط في الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع في القتل .

وفي عام ١٩١٤ أخرج هاينريش من رواية «**التابع**» التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية في برلين في مطلع القرن العشرين . تدور أحداث الرواية حول ديدريش هيسلنج الذي يمشق القيصر ويمشق السلطة والتسلط . ويتبع هاينريش من هذه الشخصية الرئيسية في الرواية في مجالات وأوقاته وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته أنجنس ويفكر في الارتباط بها . ونلتقي به وهو ينضم إلى جماعة سياسية لا تتفق مع أحاسانه البورجوازية ، ولكنه في الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطها فيها إلا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً أنه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللاً بأن قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع أبيه بعد أن حصل على درجة الدكتوراه . ونراه في المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، أنه يريد لكل شيء أن يتسع ويزداد ، يريد ذلك خاصة لأرباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشيئين أن يظهرأ في المصنع بين العمال والوظفين : الديمقراطية والاشتراكية . وتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذي لا يعقد الصداقات إلا من أجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بأمرأة إلا إذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك في عمل سياسي إلا ليناهض الديمقراطية والحرية والاشتراكية . وهو في هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به إلى أهدافه . إنه يشتري للمصنع آلة كبيرة وبمجز عن دفع ثمنها ، فيدعي أنها معيبة حتى تضطر الشركة إلى سحبها

دون أن تطالبه بشيء ، وما تنعقد أواصر الصداقة بين اخته وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسير الأمور كلها على ما يرام . وهو يقرر أن يتزوج جوسته دايمشن الوريثة الغنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انعقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك . فهو يبت في كل مكان أن بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسته دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنغ في طريقة بخطف أكيدة ، وها هو ذا يبيع قطعة الأرض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب عظيم للقيصر فيلهلم ، فيضرب عصغورين بحجر واحد . أنه يظهر بعمل يرفع من قدره عند اصحاب السلطان ، وأنه يوسع نشاطه التجاري ، فيصبح مديراً عاماً لمصنعيين بدلاً من مصنع واحد . ويتم النصب المثيف وينال ديدريش هيسلنغ شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وأمطرت السماء سيولا .

يصف هاينريش منْ يوم رأى ديدريش هيسلنغ القيصر ينزل بنفسه ممتطياً صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات العاطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش ! » لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل ضائع من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، وإذا الإمبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش أن ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلب ، والى البريق الشعاع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسنان الابصار لغرط صياحه . ورفعتة نشوة ، أقوى وأعظم من النشوة التي تحدثها البيرة في شاربها ، فوقف على أطراف أصابعه في الهواء . واخذ يلوح بالقبعة عالياً فوق رؤوس الجميع ، في افق من الجنون المتحمس وسماء تدور فيها أكثر احساسات الانسان تطرفاً . كانت السلطة تتهاذى فوق الحصان تحت بوابة الماوكب المظفرة ، بقسمات فولاذية براقة .. السلطة التي تلو علينا والتي تقبل حوافرها .. السلطة التي تلو على الجوع والعناد والسخرية .. السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئاً ، لأننا جميعاً نحياها .. السلطة التي في دماغنا ، لأن فيه الخضوع .. ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء ضئيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء .. فنحن انما ندرج في تجمعات .. فنكون موظفين او كنيسة او تنظيمات اقتصادية أو اتحاداً .. وهكذا نصعد الى أعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة تترع فوقها السلطة نفسها صلدة وبراقة . اننا نحيا فيها . ونشارك فيها ، ونحن لا نهانوا فيمن يعمدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا فتنتنا ، لأننا بهذا نبرر حبنا لها » .

وتبين الخطبة التي ألقاها ديدريش هيسلنغ عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة أبيه ، أبعاد الالتزام السياسي والاجتماعي في أدب هاينريش منْ :

« أيها الناس . لما كنتم تحت امرتي فأنني أريد أن أقول لكم ان العمل سيسير هنا في المستقبل سيراً صارماً . انني مصمم على أن أجعل النشاط يدب في أرجاء المصنع . وربما فكر بعضكم في الفترة الأخيرة ، عندما شاب السيد ، أنه يستطيع أن يتكاسل . منْ فعل هذا فقد ارتكب خطأ هائلاً . وانا اوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ أيام المرحوم والدي » .

ورفع صوته ، وزاد في حدته ، وفي تقطيع العبارات ، واردف وهو ينظر الى زوتير المتقدم في السن :

« لقد أمسكت بعجلة القيادة في يدي . وسياسي هي السياسة الصائبة ، وأنا اسوقكم الى ايام رائعة . وارحب بالوليك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما اولئك الذين يريدون الوقوف في سبيلي في هذا العمل ، فسأقتهم » .

وحاول ان يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربته الى اعلى اكثر من ذي قبل :

« هنا سيد واحد : أنا . وأنا لست مسؤولاً الا امام الرب والضمير . ولسوف ابدي لكم على الدوام طيبة ابوية . أما رغبات الانقلاب فستحطم على صخرة ارادتي الصلدة . وإذا حدث ان اكتشفت علاقة اى واحد منكم ... »

وحلق في المعلم الميكانيكي ذى اللحية السوداء الذى كان يصطنع سحنة تثير الشك ، واردف :

... بالدوائر الديموقراطية الاشتراكية ، فاني سأقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني اعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدواً لمصنعي ، عدواً للوطن ... هه .. والان عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم » .

وآدار لهم ظهره بغلظة ، وانصرف وهو يتنفس بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذى اتارته فيه كلماته القوية ان يعرف وجهاً من الوجوه التي التقى بها . وتبعته جماعته في ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل ان يمدوا ايديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاءً بهذا اليوم .

وفي عام ١٩١٧ أخرج هاينريش من رواية « الفقراء » التي تعتبر تكملة لرواية « التاسع » تتسلط فيها الأضواء على الفقراء الضائعين امام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعاً خاضعاً خائفاً مساعداً لهم على تحقيق مآربهم في الشراء والنفوذ . تبدأ رواية « الفقراء » في جاوزنفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة وأصبحوا يسكنون في مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من بؤس . اما هيسلنج فقد ارتفع في سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه في سلم الشراء ، فأصبح كثير المال عظيم النفوذ . . وأصبح يقيم في قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايما وزوجها فولفجنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب في العشرين من عمره يسكن مع أخت متزوجة وأخت لم تتزوج بعد هي ليبي تلفت الانظار بجماها البارع . ولبالريش خال هو المعلم جيلرل تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذى أقرض هيسلنج الكبير المال الذى أنشأ به مصنعه على ان يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الاصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف ان الأصل موجود عند المحامي بوك . وهذا هو المعلم جيلرل يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحذر من معاداة هيسلنج ومما يمكن أن تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن المعلم جيلرل لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده ويصمم على ان يتعلم في المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادراً على الحصول على



حقه وحق خاله . ويجد السيد بوله في سعيه بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيعوده الى مشاركة ابنه في الدروس الخاصة التي يأتي من أجلها معلم الى البيت . وتؤدي هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بولك الصغير وبين بالريش وأخته ليني . وتوضح مطالب بالريش وتوضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من أجل خاله ، بل يطالب به للمعال باسم الاشتراكية . وينتهز بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد تقرب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسنة ليني أثناء حفلة راقصة وأراد أن يصطحبها الى القصر فأصر أخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بداً من الرضوخ . وفي القصر أخرج بالريش الوثيقة العجيبة وأفصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وأدعى هيسلنج أن الوثيقة مزورة ، وأن الأمر كله لا أصل له ، وعرض على بالريش مبلغاً كبيراً من المال إذا ما هو سكت وأنصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع وأصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة البيمة . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الأسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش أن يفعل من أجلها شيئاً ، فحث هورست هيسلنج ذا النوايا الطيبة على أن يتزوجها ، ولكن هورست لم يستطع أن يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزانة المصنع . وتضطرب الأحوال في المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال بأشراكهم في الأرباح . ويلجأ العمال الى الاضراب ، وإلى أعمال العنف ، ويحترق في هذه الأثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الأصلية التي يبنى بالريش عليها مطالبه . - وتنتهي الرواية نهاية حزينة ، فهذا هو بالريش يعدل عن اغتيال غريمه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطاً بعد أن فشلت كل مخططاته ، وهذه هي أخته ليني تحترف الدعارة في العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذي أحاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل في ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات أشد خطراً .

وإذا كان هاينريش من قد اضطرت الى مغادرة ألمانيا بعد أن استولت النازية على الحكم فقد استمر في الكتابة ، ولكنه ترك الحاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته « هاينريش الرابع ملك فرنسا » موضوعاً من تاريخ فرنسا في القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . أخرج هاينريش من المجلد الأول من الرواية في عام ١٩٣٥ وأخرج المجلد الثاني في عام ١٩٣٨ . واعتمد هاينريش من على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنري الرابع التي ألفها فولتير ، وصور بأسلوب قوى عالمياً كاملاً مليئاً بالأحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذي تقوم عظمته على فهمه لما في نفسه ولما في الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذي حاول جاهداً أن يجعل للعقل الكلمة العليا وأن يقطع لسان التمسب الديني .

على أن انصرف هاينريش من عن الواقع الحاضر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى الحاضر أو ما يمكن أن نقول عنه انه الحاضر بعد ذلك في روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته « استقبال في الدنيا » - وهي رواية تتحرك الشخصيات وتدور الأحداث فيها في إطار سيمالي ، وإذا كنا نجد صعوبة في تحديد المكان الذي تجرى فيه الوقائع ، فإنا لا نجد صعوبة في فهم النقد الاجتماعي الذي يعود اليه المؤلف .



والنقد الاجتماعي هو أيضاً أول ما يلتفتنظرنا في أعمال ألفريد دوبلين الروائية ، وإن كان يتخذ شكلاً آخر غير الذي عرفناه في إنتاج توماس من . ألفريد دوبلين حريص على كشف التريف

الذى يستتر وراءه مجتمع ينخر التدهور في عظامه ، حريص على دراسة الإنسان الذى تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيبة ، حريص على الكشف عن امكانيات جديدة لإنسان جديد في مجتمع جديد . ولد ألفريد دوبلين في شنتين في عام ١٨٧٨ لاسرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيباً للأعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط في ميدان الأدب كذلك فقد شارك في انشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية وأخرج عدداً من الروايات منها رواية « ميدان الكسندر في برلين » التي تعتبر فتحاً جديداً في عالم الأدب . وليس هناك شك في أن دراسته للطب وممارسته لعلاج الأمراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي وكثير مما يقتصل بالتكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للإنسان كان لها أثرها في عمله كاديب . ولا تقل أهمية هذه الناحية من نشاطه من أهمية نشاطه السياسي ، فقد شارك في الحزب الديمقراطي الاشتراكي، وعرف ما تسعى اليه الأحزاب في كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم أن ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية أهدافاً لحزب شيء والاخلاص في السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية في أعماله الروائية . وكانت حياة ألفريد دوبلين أثناء الحكم النازي مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية . فلما انتهى الحكم النازي عاد الى ألمانيا واستأنف نشاطه في الحياة الأدبية حتى توفي في أيمندجن بألمانيا في يونيو عام ١٩٥٧ .

وإذا كنا نريد الاختصار على عرض رواية « ميدان الكسندر في برلين » بشيء من التوسع فلا بأس بأن نذكر الروايات الأخرى أو بعضاً منها. بدأ ألفريد دوبلين معالجة الفن الروائي برواية « قفزات فانجلون الثلاث » التي ظهرت في صيفها النهائية عام ١٩١٥ وتطور أحداثها في الصين في القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بإمكانية اصلاح الأحوال عن طريق نبذ القسوة والانصراف عن المقاومة ، وهي تسمى نفسها طائفة « الضعاف »، ولا تراجع عن متابعة أهدافها على الرغم من اساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها، وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي تهدد كيانها . وتمكن الطائفة من تأسيس مملكة على رأسها الكاهن الملك مانوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلاً ، لأن قوات القيصر تأتي عليها وتقتل مانوح . وتثير الطائفة منهجها وتتخذ فانجلون رئيساً لها ، وتحول الى جماعة عسكرية تسير الى بكن محاولة اسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل . وهكذا أصبح وجود الطائفة ضرباً من المحال ، فلا منهج للضعف أبقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بأفرادها ويحرق فانجلون بعد أن يقرر قفزات ثلاثاً طبقاً للقوانين القائمة . - وفي عام ١٩١٨ أخرج ألفريد دوبلين رواية أخرى نبه فيها الى التأثير الخطير الذى ينتاب الشخصية الإنسانية في مجتمع تسيطر عليه الآلة : « فادسميك بكافح الآلة البخارية » وفي عام ١٩٢٤ جاءت رواية « جبال وبحور ومخالفة » التي يصور فيها المحنة التي تتردى اليها البشرية عندما تطوّر القوة التكنولوجية فتصل بها الى درجة لا تستطيع عندها أن تنجو بنفسها من خطرهما . ومن الموضوعات التي اهتم بها دوبلين اهتماماً كبيراً موضوع غزو أمريكا الجنوبية وتحويل الهندو الحمر الى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع في ثلاث روايات : « بلد بلا موت » ١٩٣٦ و « النمر الأزرق » ( ١٩٤٧ ) و « الاندغال الجديدة » ( ١٩٤٨ ) . - وتقابل هذه الثلاثية الأمريكية رباعية تناول فيها أحداثاً ما بعد الحرب العالمية الأولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليكنشت مع روزا لوكسمبورج - وخرجت

المجلدات الأربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحت عنوان رئيسي هو « نوفمبر ١٩١٨ » تم عناوين متفرقة هي : « مواطنون وجنود » ( فيما بعد : الهزيمة ) - « شعب تعرض للخيانة » - « عودة قوات الجبهة » - و « كارل وروزا » . وفي عام ١٩٤٧ نشر الفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان « رحلة القدر » وآخر رواياته « هاملت أو الليلة الطويلة تنتهي » ( ١٩٥٦ ) . . . ويبدو أن الفريد دوبلين تحول بمضى الزمن الى الإيمان بمزيد من الصوفية والإيمان بمفاهيم المسيحية الحقة وأنه ربط هذا الإيمان الجديد بوشائج من الثقافة الانسانية العامة ومن معرفة أوفر بالإنسان ترتفع عن المعرفة العضوية والنفسية الى آفاق مثالية .

تدور أحداث رواية « ميدان الكسندر في برلين » ( ١٩٢٩ ) أو اذا شئنا ترجمة أقرب الى الأصل الألماني : « برلين . . ميدان الكسندر » حول فرانتس بيبركوف الذي كان يعمل في مصنع للاسمنت ثم في النقل ثم تشاجر مع خطيبته ( ايدا ) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليه المحكمة بالسجن أربع سنوات . فلما أمضى مدة العقوبة قرر أن يتعدى عن مواطن الزلل وأن يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلت لاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه . وكان أول شيء خطر بباله هو الذهاب الى بيت ( ايدا ) التي كانت خطيبته ، وهو ان لم يجدها هناك فقد وجد اختها المتزوجة ( ميثا ) ، وحدث المحذور واعتدى عليها . وأصبح يخشى عقوبة جديدة ، ويخشى ان ينفي من برلين ، ولكن ادارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة أخرى ليعود الى الحياة الشريفة . فعمل بائعاً جاثلاً يبيع الأقمشة ليكسب قوته ، وحرص في كل مساء على ارتياد الحانات في ميدان الكسندر عله ان يجد فيها يقدم فيها من مشروبات وما يدور فيها من صخب شيئاً من الراحة أو الاطمئنان . وسرعان ما عرف فرانتس بنتاً بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذي كان يبيع أربطة الأحذية . وسأقت المقادير فرانتس الى امرأة طيبة باعها شيئاً من الأقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحدث عنها امام عم صديقه البولونية حتى طلب هذا الرجل اليه ان يقدمه اليها ، فلم يتأخر فرانتس ، وكانت النتيجة ان سرق الرجل نقود الأملة الطيبة . وحزن فرانتس لهذه الحادثة حزناً شديداً وتألم من نذالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمماً على السير في طريق الشرف . مصمماً على الابتعاد عن الاجرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع في براثن مجرم خطير هو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من اكراه فرانتس على الاشتراك معه في تجارة الرقيق الأبيض . ثم ادعى راينهولد انه يريد من فرانتس ان يستترك معه في الاتجار بالخضروات ، وتبين فرانتس ان المطلوب منه في الحقيقة هو المساعدة في عملية سطو فرفض وأصر على انه يريد ان يعيش شريفاً . فما كان من راينهولد الا ان قذف به امام عربة صدمته صدمة عنيفة . ونقل المصاب الى المستشفى وخرج منه بعد ان بترت إحدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدة من نوع آخر . فقد اشترى صليباً من الصلب وضعه على ثيابه ليوهم الناس انه من مشوهي الحرب فينال عطفهم ويثرى الشفقة في نفوسهم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت احواله على ما يرام . وعرف فتاة ابنة محصل في الترام ، هي ( ميتسه ) نبذتها اسرتها لسوء سلوكها فاحترت في الدمار . وتحولت صداقته لمتسه الى معمل معها ، فأصبح قواداً تعوله فاجرة . وما ألت حاله الى هذه الضعة حتى ارتدى على ما لم يكن يرتدي عليه من سرقة واحتيال . وتذكر راينهولد ، والغريب انه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الاجرامية الخطيرة . ولهذا ذهب اليه واخذ يتحدث اليه ويتفاخر امامه بأنه يعرف امرأة لها

كذا وكذا من الصعات . فقرر راينهولد أن يجرد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقه دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسبه منه قوت يومه الى أن تعود الغائبة فلم يكن يظن أن شيئا حدث لها . ولكنه ما أن رأى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وأثر الاختفاء . وإذا بالإعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس وراينهولد . ولم يكن فرانتس في الحقيقة يخفي عن الأعين اختفاء كاملا ، بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنبا . كان فرانتس مثلاً يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويضي فيها لياليه ويمتع نفسه بشيء أو أشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه وأودعته الحبس ، فاستبد به الغيظ واليأس معاً ، وقرر أن يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة أخرى . هنالك علم بمصر ميتسه وتوجه الى السلطات وأدلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على راينهولد الذي حوكم وأدخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد ثقلت نفسه بحزن جديد على صديقه التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يسمح عليه بيده . . . ووجد في النهاية مصنعاً عمل بواباً به .

#### وطريقة الفريد دوبلين في معالجة الرواية فريدة لفت نظر النقاد والإدباء في عصرها -

- ظهرت عام ١٩٢٩ - وما زالت تعتبر نمطاً من الأنماط المحببة الى نفوس المجددين . فهي أولاً طريقة غير تقليدية في السرد والتصوير وهي ثانياً مجموعة مختطة من المعلومات المتقطعة من مصادرها ومن الاختلافات القصصية من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى أقصى ما يمكن أن نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات - تقارير فنية - تقارير طبية - نصوص خطب - اخبار - نصوص التنبؤات الجوية - شعارات وعبارات دعائية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تنابعاً منطقياً لا شك فيه . والاسلوب ملون ومنوع الى أقصى حد : جملة كاملة . . جملة ناقصة . . جملة مشوهة - كلمات دارجة - كلمات من لغة اللصوص والمجرمين والقوادين والعاهرات ، كلمات محرفة . وتحيط بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وترتبط الأحداث من أول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيبركوف . ويغلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن أن يبدو هذا غريباً ما دامت الأشخاص في غالبيةهم العظمى « تعاني » من شيء - الأشخاص فقراء أو مساكين أو يؤسأ أو مغلوبون على أمرهم أو منحرفون رغماً عنهم أو منحرفون لضعف في إرادتهم وضميرهم . . . ولقد كان العصر كله عصرًا مضطرباً من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية المنوعة تحلق بالقارئ في آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . انها تنتقل بنا من مجال التحليل النفسي الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الوثائقي لكان بعينه في وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك أو قبل ذلك ان شئنا فتتح سبلاً جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجاً في حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التقنية في عمل واحد ، وهي تفتح السبل أمام تطوير الرواية الوثائقية والرواية النفسية والرواية السياسية . وان كانت رواية دوبلين تنلزم إطاراً منطقياً فهي تدفع التفكير الى امكانية خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد أو كتب بعضها

الى البعض الآخر دون ان يربطها رباط من منطق. والحقيقة ان آثار « ميدان الكسندر في برلين » على الفن الروائي المعاصر في ألمانيا كبيرة جداً .

من بين المشاهد التي يجتازها فرانتس يبركوف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديمقراطية البرلمانية التي كانت قائمة في ألمانيا في عصر الجمهورية فايمارية ، أى في الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . وبين هذا المشهد ضياع الفرد أمام القوى الكثيرة المتحركة في المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنتظمة والقوى الفوضوية ، وبين المشهد كذلك التدهور التي تتعرض له المفاهيم الفكرية والثقافية الأساسية . نقرأ فيه :

« الرايخ الألماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك يأخذ طلقة في رقبته . هناك في شارع كوبرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بإاقات مفتوحة وآخرون بإاقات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتبيات يدورون في المكان . ويقف على المنصة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين أصلمت رأسه الى نصفها . انه يخترض ويجتذب ويضحك ويغرى .

« ونحن لم نأت أخيراً الى هنا لنجمع . فلنستطيع ذلك ، بل نستطيع ذلك اولئك الذين يجلسون في البرلمان . وهل حدث أن سال سائل واحداً من رفاقنا هل يريد أن يدخل البرلمان . البرلمان بالقلبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : اتعلم ايها الرفيق ، لو انني فعلت هذا ، وذهبت الى البرلمان لكان معنى هذا ان الصعاليك زادوا واحداً . اننا ليس لدينا وقت للزعيق في المداخل ، واتارة الغبار في كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوائم يقولون : اننا نريد ممارسة سياسته فضح الكامن المكتون . فما هي النتيجة التي انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون أنفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكتون . هذا احتيال . فان الكامن المكتون الذي يريدون فضحه ظاهر يراه الأعمى في ألمانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول في البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . اما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، واما انه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فتبي تعلمه كل الأحزاب ما عدان يسعون أنفسهم ممثلي الشعب العامل .

وأصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم . ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولنضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم ان يكونوا دينيين ، ان يهرعوا جميعهم الى القسيس . اما ان يكون هذا الرجل الذي يجرون اليه قسيساً مسيحياً او كاهناً بوذياً ، فامر لا أهمية له . المهم ان يستمعوا اليه . ( صيحة : وأن يصدقوه بطبيعة الحال ) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئاً ، ولا يعرفون شيئاً ، ولا يستطيعون شيئاً . وهم ينالون في انتخابات البرلمان اقلية الأصوات دائماً . ولكنهم لا يعرفون ما ينبغي عليهم أن يصنعوه بهذه الأصوات ، لا بل يعرفون : أن يجلسوا في المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصيحوا وزراء . وهذا هو ما أعطى العمال أصواتهم من أجله ، وما أخرجوا القروش من كيس نقودهم لبلوغه : لكي يترهل خمسون أو مائتين الرجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية في الدولة ، ولكن السلطة السياسية في الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئاً جديداً ، ولكن ليس هناك

مثيل للبكرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب في أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون ان كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد ان يدوى صوتنا في البرلمان . خير لهم ان ينشئوا جمعية للغناء والانشاد .

رفاقي ! رفيقائي ! اننا لن نأخذ بطاقات انتخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة الفاشمة ، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون أماناً بسحنة طيبة ، انهم يريدون التموه ، انهم يريدون ان يحولوا بيننا وبين ان نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع ان ننفذ الى الدولة من خلال ثقب أو ابواب ، الا ان نكون على أكثر تقدير حمير الدولة وحمالي انقالها . وهذا بالضبط هو ما يسمى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على ان تكون حميراً للدولة . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا في ألمانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل ان يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يصبحون معاً في جوقة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من اعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون في الدولة لهم حريات ثابتة في الدستور . ثابتة فيه . أما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا ايها احد ، بل علينا نحن ان نأخذها . وهذا الدستور يريد ان يخرج العقلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحرريات المكتوبة على الورق ، بالحرريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، اتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فاذا صحت فيه قائلاً ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا أبله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفي يده العصا . أما انت فليكن ان تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك امكانية اضراب في الصناعات الهامة . لقد اوتيتهم مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم ان تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقائي ! الانتخابات تجري وتكرر ، ويقولون لكم : في هذه المرة ستتحسن الأحوال ، انتهوا معنا ، اجتهدوا ، اصعلوا داعية لنا في البيت وفي المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم ان تتروا شيئاً . وما هي في الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . ان النظام البرلماني يطيل اجل يؤس العمال . انهم يتحدثون عن أزمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها واطرافها ، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولسنا نريد قضاة جدد . اننا لا نريد اية عدالة مطلقاً . اننا نسقط أجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدنا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمنع العمال تتوقف العجلات . وليس هذا نشيداً ينشد . اننا ، يا رفاقي ورفيقتي ، لاندهم يخدعوننا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتيايل السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس في المكان بصحبة فيلي الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشترى كتبات يدهسها في جيبه. وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة، ولكن فيلي يضغط عليه ، فهو يسمح بفضول .. »

### ★ ★ ★

كان توماس منْ واخوه هاينريش منْ والفريد دولين يحاولون فهم محنة المصري محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع في هذا المصري الحديث الذي بدأ بداية قوية في ظاهرها واهية في داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً اما لنوع أدبي مبتكر أو لوسيلة فنية مستحدثة أو لطريقة مبتدعة من طرق معالجة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار أو التأملات الفلسفية ما يقيم عليه أعماله الفنية . وإذا كان الفريد دولين قد لفت الأنظار بالشكل الجديد الذي اتخذته روايته « ميدان الكسندر في برلين » ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا في ألمانيا وحدها بل في أنحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقته الفذة في التعبير التي جمص فيها بين الواقع واللاواقع وفوق الواقع في كل متكامل وجسم بها مواقف الاستحالة التي يتعرض لها الفرد في العصر الحاضر فتتحطم شجاعته وتنهار قوته وتلتبس عليه الأمور .

ولد فرانتس كافكا في براغ - موطناً ألمانياً أو على الأحرى نمساوياً - في عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل في عام ١٩٠٨ في مؤسسة التأمين ظل بها يترقى من وظيفة إلى أخرى حتى وفاته في عام ١٩٢٤ . وقد أصيب في وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلًا نائسًا . كذلك أحاطت به في الأسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعته شخصيته ، فقد استبد الوالد بالأسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن فرانتس خاصة ، لأنه كان مرهف الحس كثير التأمل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل إلى الهدوء في احضان الأسرة ، ولم يجد الرضا الكامل في العمل . وعلى الرغم من هذه المواقف كلها فقد خلف في الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة أعمالاً تدخل في عداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف أعمال كافكا الصعوبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وإن بدت سهلة أو ساذجة ، تحمل في طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً - مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والسذاجة ، وتظاهروا بأنه يرسم الواقع فزعم اللاواقع ، وتظاهروا بأنه يرسم اللاواقع وأخفى في رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف أنه يصور الإنسان في عصرنا وأنه يصوره وقد تعرض للأنظار الكثيرة وللخوف الذي لا يتبدد وليأس الذي لا يرحى من ورائه نجاح ولشكالات الذنب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها في الصيغة النهائية التي كانت تطوف بخياله ، ولم يتمكن من اكتمالها ، ولم يفكر في تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاته وقد أوصى بأن تحرق اعتقاداً منه أن القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ أن الوصية لم تنفذ ، وأن الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الأدباء المعاصرون جميعاً . هذه الروايات هي : القضية ( ١٩٢٥ ) - القصص ( ١٩٢٦ ) - أمريكا ( ١٩٢٧ ) . تدور أحداث رواية القضية حول ( يوزف ك ) ، شاب في الثلاثين من عمره ، يعيش في مدينة كبيرة في عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجراته وتعلنه بأنه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمة

التي ارتكبها ويظن ان شخصاً ما كاد له او ان الامر كلها خطأ من اساسه . ويعلم يوزف ك ان القبض عليه لا يعني ايداعه الحبس ، فله ان يذهب الى البنك الذي يعمل وكيلا به ، وان يمارس أعماله كما اعتاد ان يمارسها ، وان ينتظر مكانة تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك في حجرته بالنسيون لم تتغير حياته فيها ، ويستمر في عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك الكلمة الموعودة . وعلى الرغم من ان المتكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة الا انه يتوجه الى المكان الذي يظن ان المحاكمة ستعقد فيه . وليس هذا المكان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة أسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعة المحكمة فاذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك ان يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابل بالانطباعات المختلفة غابة الاختلاف ، تارة بالصغير وتارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم ان القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون ان يتلو عليه أحد صحيفة الاتهام ، ودون ان يطالعه القاضي فيراه رأى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيع ان يفلت من دائرة السيطرة التي احاطها بها . وما هوذا يجد الصعوبة اشد الصعوبة في تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب في علاقاته مع الناس . ولهذا يأتي عمه اليه ويحاول مساعدته ، فهو يأخذه الى المحامي ( هول ) الذي يعرف من امور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذي يدعى انه يعرف القائلين عليها اوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويبسط المحامي شيئاً من فكره ولكن يوزف ك يسمع على حين فجأة كان شيئاً يقع خارج الحجرة ، فهو يخرج ويجد الفتاة ( لينى ) التي تعمل في خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتعدد المشاهد وتنوع ، فما يكاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحدث شيء يصرفه عن امره ، فهو احياناً يتعب وينام و احياناً يصاب بالانغماء او الدوار وهو على أية حال لا يستطيع ان يجمع شتات نفسه لمجابهة القضية التي فرضت عليه فرضاً والتي لا يعلم من شأنها شيئاً ، انه يسمع من صلة المصور تيتوريلي بالمحكمة فيذهب اليه ويسمع منه الكثير عن المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نفعا . وهذه هي المحكمة تتسع وتتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة في البيوت وامام البيوت وفوق اسطح البيوت وفي داخل الحجرات وفي مكاتب البنك وفي مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى في الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا اتى لبعض الأعمال ، ويدخل الكنيسة عندما يعينه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيساً . حتى هذا القسيس من المحكمة . ويتحدث القسيس اليه عن المحكمة ويحكي له امثلة عن القانون الذي يقوم كالبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له ان يدخل . ولا يفهم يوزف ك الامثلة ولا يصل الى مفزاها . وما هوذا عام ينقضى . والمحكمة التي لم يرها تصدر عليه حكماً بالاعدام . ويأتي اليه في عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلان يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرضخ لهما تماماً بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

### يصور كافكا البحث عن المحكمة او لجنة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم مالبت ان وقف ساكناً لانه رأى على هذا السلم مداخل ثلاثة اخرى توصل الى سلام اخرى ، هذا بالإضافة الى معمر صغير بدا في نهاية الفناء وكأنما كان يوصل الى فناء ثان . واغتاضل ك لانهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . لقد عاملوه باهمال او استهتار عجيب ، وعقد النية على ان يذكر ذلك في التحقيق بوضوح وبصوت عال . واخيراً صعد الدرج ، وداعبت فكره ذكرى كلمة



الحارس « هيللم » إليه : أن الذئب يجتذب المحكمة اجتذاباً . . واستنتج ك من هذه العبارة أن حجرة التحقيق تقع عند السلم الذى اختاره مصاندة .

ولقد تسبب أثناء صعوده السلم في ازعاج أولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شق صفهم ومروا من بينهم تطلّعوا إليه بالشر . وقال في نفسه : « إذا حدث وكان على أن أحضر إلى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد أن أحضر معي إما طوى لأكسبهم بها أو عصا لأضربهم بها » . واضطر قبل أن يصل إلى الدور الأول إلى أن يقف هنيهة إلى أن تتم كرة من تلك التي كان الأولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كوجه كبار الاستيلاء أمسكا ببنتونه في هذه الأثناء . ولو أنه دفعهما ليعدهما عنه لأصابهما بأذى ، وكان يخشى صراخهما .

وبدأت عملية البحث الحقيقية في الدور الأول . ولما لم يكن ك يستطيع أن يسأل عن لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية نجار اسمه لانتس - وقد خطر بباله هذا الاسم لأن الضابط ابن أخى السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم - وأراد أن يسأل في كل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه إمكانية التطلع إلى ما بداخها . وقد تبين بعد ذلك أن التطلع داخل الحجرات أمر ممكن حتى بدون ذلك في أغلب الأحوال ، لأن كل الأبواب تقريباً كانت مفتوحة ، وكان الأولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لها شباك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضاً . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلاً رضيعاً ، ويعملن بالأخرى في إعداد الطعام . وكانت هناك بنات مراعات لا يرتدين على ما يبدو سوى مراكب ويجرين هنا وهناك ينشأن ما بعده نشاط . وكانت الحجرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مريض أو نيام وربما تعدد بها أناس يرتدون ملابسهم كاملة . وكان ك يقرع أبواب المساكن المغلقة ويسأل عما إذا كان النجار لانتس يسكن فيها . كثيراً ما كانت امرأة تفتح الباب وتتلقى السؤال ثم تلتفت إلى داخل الحجرة فينهض أحدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسأل هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويسأل الناهض من السرير : « النجار لانتس ؟ » فيقول : « نعم » رغم أنه تبين بدون شك أن لجنة التحقيق ليست هنا ، وأن مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون أن ك مهمته جداً بالعثور على النجار لانتس ، وكانوا يطيلون التفكير ، ويذكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، أو يذكرون اسماً آخر يبينه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، أو يسألون عند الجيران أو يرافقون ك إلى سكن بعيد يعتقدون أن مثل هذا الرجل ربما يسكن فيه من الباطن أو يرجون أن يجدوا فيه من يستطيع أن يعطي بيانات أحسن من تلك التي يعرفونها . وأصبح ك في النهاية لا يسأل بنفسه إلا قليلاً ، أصبح يسير وراء مرشديه خلال الأدوار . وندم على خطئته التي لاحت له في أول الأمر عملية جداً . ولما بلغ مطلع الدور الخامس قرر أن يقطع البحث واستأذن العامل الشاب اللطيف الذى أراد أن يفوده إلى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث أن تملكه الغضب من أن الجهد الجهد الذى بذله لم ينته به إلى نهاية ، وعاد مرة أخرى يقرع أول باب في الدور الخامس . كان أول شيء رآه في الحجرة الصغيرة ساعة حائط كبيرة تشير إلى الساعة العاشرة . وسأل : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امرأة ذات عينيْن سوداوين لامعتين كانت منهمكة في غسل ملابس طفل في طست غسيل : « هناك إذا سمحت » وأشارت بيدها المبتلة إلى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحاً . وظن ك أنه يدخل إلى اجتماع . كانت هناك أعداد متزايدة من الناس - لم يحفل أحد منها بالداخل - تملأ حجرة متوسطة السعة لها

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليز يحيط بها ، كان هو كذلك يغص بالناس ، وكان من بالدلهيز يقفون متحنين لتتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج له لأن هواء المكان فقل عليه ، وقال للمرأة الشابة التي يبدو أنها لم تحسن فهم سؤاله : «لقد سالتك عن نجار اسمه لانتس ؟ » فقالت : « نعم » ، ادخل هنا من فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تنجبه اليه وتمسك بمقبض الباب وتقول : « بعد أن تدخل ساقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال له : « هذا شيء معقول جداً » . ثم دخل مرة أخرى ..

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يحب الإنسان أن يتأملها أكثر من مرة لتبين مغزاها العميق ، تتكرر في روايته الثانية « القصر » . تدور أحداث رواية « القصر » حول شاب اسمه (ك) يصل في وقت متأخر من مساء يوم من أيام الشتاء الى قرية عند أسفل التل الذي ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى حان الجسر ويحاول أن يقضي الليلة حتى يأتي الصباح ويقابل أولى الشأن الذين استدعوه ليعمل موظفاً للمساحة . ولكن أهل القرية يواجهون ك بالرغبة الشديدة ولا يسمح صاحب الحان له بالمبيت الا بعد أن يتلقى ك تصريحاً تلفزيونياً من القصر بذلك . ويخرج ك في الصباح الى القرية الفارقة تحت الثلوج وينظر الى الأفق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعته من المباني توشك أن تكون مدينة صغيرة وبرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة أو برج بيت . ويظلل النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذي يتساقط ويفقد طلاؤه ، ويتذكر ك بلدته . أما القرية ففيها بيوت ومدرسة وكنيسة . ويحاول ك الذهاب الى القصر فيكتشف أنه بعيد بعداً لم يكن يخطر له على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتاً من بيوتها يرى فيه امرأة شابة يفهم أنها تنتمي الى القصر . ويأخذها النعاس ، وعندما يفيق يطرده أهل البيت . ويلتقي في الطريق برجلين متشابهين غايه التشابه يعلم منهما أنها عتيقنا مساعدان له . ويضطر ك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الأجهزة . ويعلم ك أن الانسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الإدارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعياً له وبأن رئيس القرية سيلبفه بتفصيلات مهمته . ويعتمد ك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس ، ويرى ك هناك والدي الشاب وأخيه وأولجا وأماليا . وينتظر فرصة ذهاب أولجا الى الحان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقائه في البيت جدوى لأن البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على أي حال . أما الحان الذي تذهب إليه أولجا فهو حان السادة الذي لا يسمح فيه بالمبيت لغير السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية في بعض المهام . ويرى ك الخدم يسترسلون مع أولجا في كثير من اللعب ، ويرى بالحان الخادمة فريداً ويتقرب إليها عندما يعلم أنها عشيقته كلم . وينشأ بين ك وفريدا حب يظن ك أنه سيجد فيه السعادة والطمأنينة . وفريدا تمكنه من النظر في ثقب بأحد الأبواب في الحان ويخيل اليه أنه يرى كلم جالساً ، وفريدا تمكنه كذلك من المبيت سرّاً في قاعة الشراب بالحان . وفي اليوم التالي يأخذ ك فريدا الى حجرته بحان الجسر وهو يفكر في حياة أسرية معتدلة . ولكن المساعدين يثيران شخصيته ويسببان له الفسجر لأنهما لا يفرقان عنه ولا يدعاهن له شيئاً من حياة شخصية خاصة لا يندسان فيها . وبينما ك يظن أنه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك أنه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تأتي مساحبة الحان وتحدث اليه حديثاً يفهم منه أنه أساء الى نفسه وإلى

فريدا وأنه في الوقت الذي يتصور فيه أنه يعلم شيئاً، جاهل جهلاً لا سبيل إلى إصلاحه. ويذهب إلى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهي إلى أن رئيس القرية لا يجد عملاً في المساحة يمكن أن يقوم به كـ، وأنه يختاره بين الرجل وبين العمل في وظيفة خادماً للمدرسة حتى تقرر الدواوين شيئاً نهائياً في شأنه. ويضطر إلى قبول العرض الأخير على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على أية حال مأوى لزوجته وله وشيئاً من الدفء في الشتاء ولقمة عيش. ويستمر كـ في محاولاته للوصول إلى القصر أو إلى الرئيس كـم. فيذهب إلى حانة السادة ولكنه يكتشف أن الحديث إلى كـم يوشك أن يكون محالاً. ويلتقي برجل يقدم له نفسه على أنه سكرتير كـم في القرية، ومن عجب أن هذا الرجل يطلب إلى أن يجلس إليه ليستجوبه، فيرفض كـ. وإذا كانت الأمور تسير في هذه الاتجاهات كلها من سيء إلى أسوأ، فهذا خطاب فريد يأتي من كـم يشكره فيه على أعمال المساحة التي قام بها. لا بد أن في الأمر سرّاً. ويتعرض لمصوبات كثيرة في المدرسة، فالمساعدان يتقربان من فريدا أكثر مما ينبغي، والمدرس يفصل كـ لأنه لا يقوم بواجبه. أما كـ فيرفض الفصل، ويفصل هو المساعدان السخيفين ويطردهما شر طردة. كذلك تسوء العلاقة بين كـ وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات كـ لبرناباس واختيه. وتقضى أولجا على «كـ» قصة برناباس، وكيف رفضت اختها أماليا ذات يوم عرضاً فاجراً عرضه عليها أحد السادة فادعى هذا السيدان أماليا أهانت السلطة وإن اسرتها مسئولة معها عما حدث، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح، ولم يعد أمام أولجا إلا أن تنتهي علاقات وثيقة مع خدم السادة في الحان، ولم يعد أمام أخيها برناباس إلا أن يعمل ساعياً في الدواوين بلا أجر. وهذه هي فريدا تغضب من كـ وتتركه وتعود إلى العمل في الحان. ويتجه كـ إلى هناك في محاولة لإصلاح ما فسد من أمورهما، ويعلم في الطريق أن الدانجر أحد سكرتيري كـم الكبار يريد مقابلته. وكيف يجد كـ حجرة السكرتير الدانجر والحجرات كلها متشابهة أو حتى إذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم لا ينبغي لأحد أن يوقظه؟ لهذا يدخل كـ حجرة أخرى ينتظر فيها، فإذا النوم يملكه فلا يفيق إلا بعد فوات الأوان. لم يستطع كـ أن يعرف من أمره إلا أن اختطفه فريدا من الحان قد سبب ارتباكاً كبيراً هو المسئول عنه، وأن وجوده في هذا المكان يزعج السادة إزعاجاً شديداً. ويُقتاد «كـ» إلى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب. ويلتقي في الخمارة ببيبي التي خلفت فريدا أثناء غيابها، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت عليه أن يأوى إلى حجرة الخادمتين توارى فيها إلى أن ينتهي الشتاء ويأتي الربيع. وتنتهي الرواية بحوار بين كـ وصاحبة الحان، كان كـ يظن أنها لا تهتم بالتياب، فإذا بها مفرمة بالتياب إلى حد يجاوز المألوف، ويتهمها كـ بأنها كذابة، فتدرك التهمة إلى نحره وتقول عنه أنه أما مجنون أو طفل أو إنسان شرير جداً خطير جداً.

«كـ» هو في اعتقادنا الشخص الذي يبحث عن مقومات حياته، وهذه المقومات تجتمع على هيئة رمز يمثل شخص خرافي هو «كـم» أو «بناء خرافي» هو القصر. أنه يفشل في امتلاك مقومات الحياة لأنه ضعيف الإرادة، مشتت الذهن قليل الحيلة، وهو يتعرض لتؤثرات المجتمع القانم التي أصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيراً مفرطاً في القوة والتشعب والغث، وأصبح الإنسان يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلعب به كما يلعب الطفل الساذج أو الرجل المحترف بالكرة. وأخطر ما يتعرض له «كـ» هو أنه يترك التيارات يجريه فيخرج عن أهدافه الأولى وينتقل قوته في صراع مع أشياء يظنها ذات أهمية وما هي من الأهمية بمكان.

ومن أطراف ما في رواية «القصر» تصوير كافكا للعمل في الدواوين وللإجراءات التي تتخذ

في الامور المختلفة ولاصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير في مواضع متعددة من الرواية وبخاصة في احاديث بين ك و رئيس مجلس القرية ، وبين «ك» واولجا وبين ك وصاحبه الحان . وهذا هو جانب من حديث ك مع اولجا عن عمل برناباس في القصر ثم عن العمل في القصر عامة :

**وقالت اولجا :** « لو ان برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة السامي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الانصراف عنها ( ... ) انها لا ترضيه وله في ذلك اسباب مختلفة ، ولكنها على اية حال خدمة للقصر ، او هي على اية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الانسان على الاقل ان يؤمن به . فقال ك : « كيف هذا ؟ هل انتم في شك حتى من هذا ؟ » فقالت اولجا : « في الحقيقة لا يساورنا في ذلك شك ، فبرناباس يذهب الى دواوين المستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم . ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات اهمية نسبية ، بل يتلقى أحياناً رسائل شفوية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاع ان يحققه وهو ما يزال في سن الشباب الغض . وهز ك راسه ، ولم يعد يفكر في العودة ، وسأل : « هل لديه شيء خاص ؟ » فقالت اولجا : « اتعني السترة ؟ لا ، لقد صنعتها له اماليا حتى قبل ان يعمل ساعياً . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقت طويل ان يحصل ، لا على رى رسمي - فليس هناك شيء من هذا في القصر - ولكن ، على بدله . ولقد تلقى تأكيداً بهذا ، ولكنهم في القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات . واقع شيء هناك هو ان الانسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني ان الموضوع يسير سيره الروتيني ، ولكنه قد يعني كذلك ان الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، أي انهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن ان يعني البطء ايضاً ان الاجراءات قد انتهت ، وان التأكيد الذي سبق ان اعطى لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلم يحصل على البدلة ابداً . ولا يستطيع الانسان ان يعرف شيئاً اكثر دقة ، او لعل الانسان يعرفه بعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقلون حكمة لملك تعرفها : ان القرارات الحكومية خجولة كالبنات الصغيرات » . فقال ك وقد تناول العبارة بجد أكثر مما فعلت اولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات اخرى من تلك التي تتصف بها البنات الصغيرات » . وقالت اولجا : « ربما . وانا لا اعرف مقصده . وقد تقصدمدحها . أما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من المهم التي يعاني برناباس ، ولما كنا نشارك بعضنا بعضاً في حمل الهموم ، فانها ايضاً من همومي ( ... ) وبرناباس ليس بطبيعة الحال موظفاً ، ولا حتى من احط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجوان يصبح موظفاً ، ( ... ) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . ( ... ) ومعنى هذا انه قد يكون واحداً من صغار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصغار يلبسون البديل الحكومية ، على الأقل عندما ينزلون الى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زياً رسمياً بمعنى الكلمة ، هذا الى ان هناك اختلافات كثيرة تعتورها ، ومهما يكن من امر فان الانسان يتبين الخادم القادم من القصر بالنظر الى ثيابه ، ولقد رايت انت بنفسك بعض هؤلاء الرجال في حان السادة . وبرز ما في هذه الثياب انها غالباً ضيقة لتتصق بالجسم التصاقاً شديداً ، فما يمكن للفلاح او عامل ان يستخدمها . اذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الامر من الامور المخجلة المزرية فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الامور التي تجعل الانسان يشك في كل شيء خاصة في الساعات الحزينة ، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبى تلك الحالات مرات ليست بالقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذي يقوم به برناباس خدسة للقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية، وما هذه سوى جزء من الكل ، وعند المكاتب التي يذهب اليها حواجز من وراءها مكاتب أخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذ اليها ، ولكنه لا يستطيع ان يتقدم اليها عندما يجد مرءوسيه الذين يتصرفون فيما لديه من امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، او هو الأقل يظن ذلك . وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما النفع الذي يمكن ان يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل فأصبح هناك دخيلاً ؟ ولا ينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة - وهذا شيء لا يفتأ برناباس يلت نظرًا اليه . فهناك كذلك حواجز في المكاتب التي يذهب اليها . ومعنى هذا ان هناك حواجز يتخطاها وليس منظرها يختلف عن منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ، ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدود لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن تلك التي عرفها برناباس . كل ما في الأمر ان الانسان في ساعات حزنه يظن هذا الظن . ثم يستمر الشك والانسان لا يتقدم على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ، ويتلقى رسائل . ولكن من هم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الى « كلم » ، وانه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكلبار الخدم انفسهم لا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جداً ، بل هو أكثر مما ينبغي ، وهذا هو المخيف في الأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة وانه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الأمر فعلاً كذلك ؟ نعم ، انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس في ان ذلك الموظف الذي يسمونه « كلم » هو فعلاً « كلم » ؟ ( ... ) على اننا نتكلم أحياناً عن « كلم » ، وأنا لم ار « كلم » بعد - وانت تعرف ان فريدا لا تحبني كثيراً ، وما كانت لتسمح لي بان اطلع اليه - على ان شكله معروف بطبيعة الحال في القرية ، فقد رآه بعض الاهالي ، وكلهم سمعوا عنه ، ولقد تكونت صورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهي صورة صحيحة في خطوطها الأساسية ، ولكن في خطوطها الأساسية فقط ، وفيما عدا ذلك فهي صورة متغيرة . ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم في الحقيقة ، ويقال ان شكله يختلف عنها اختلافاً تاماً عندما ياتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف عن القرية ، ويختلف عنها قبل ان يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد ان يشرب البيرة ، ويختلف عندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحده ، ويختلف عندما يتحدث ، ويختلف اختلافاً أساسياً - وهذا شيء بدوي - عندما يكون في القصر . بل ان الروايات المتناقلة في القرية تتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات في الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسن الحظ تتفق فيما يتعلق بالثوب الذي يرتديه ، انه يرتدي دائماً ثوباً بعينه : حلة سوداء لهاسترة ذات طرفين طويلين . على ان هذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ، بل هي اختلافات بدئية ترجع الى المزاج في لحظة بعينها ، والى درجة الانفعال والى درجات متباينة لا حصر لها من الامل او اليأس يكون فيها المشاهد الذي لا يتمكن في غالب الأحيان من رؤية كلم الا لحظة ( ... ) أما الشيء الذي يتسم في نظري بمزيد من الأهمية فطريقة كلم في التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقد جرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظف واحد ، بل هي حجرة تقسمها طويلاً منصفة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخر الى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان احدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين .. وقسم واسع هو مكان اصحاب الحاجات والمتفرجين والخدم والسعاة . وهناك على المنصة كتب كبيرة مفتوحة ، صفت احدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبية هذه الكتب ويطالعون فيها . ولكن الموظفين

لا يتقن عند كتاب واحد دائماً ، بل يتبادلون ، لا الكتب ، بل الأماكن . وأعجب شيء في رأى برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض أثناء تبادل الأماكن في هذه المساحة الضيقة . وهناك في المقدمة مناضد صغيرة منخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس إليها كتبة يسطرون ما يعليه عليهم الموظفون . وبرناباس يدهش دائماً لطريقة الإملاء والكتابة . فالموظف لا يصدر أمراً واضحاً للكاتب بأن يكتب ما سيعليه عليه ، والموظف لا يملئ بصوت عال ، حتى أن الإنسان لا يكاد يلحظه يملئ ، بل يراه وقد بدا عليه أنه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، أو هو يهمس ، والكاتب يسمع همسه . وكثيراً ما يملئ الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكاتب أن يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفاً ليتلقى الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليسجلها ، ثم يهب واقفاً مرة أخرى وهكذا دواليك .. » .

**أما الرواية الثالثة « أمريكا » أو الرواية الأمريكية ، فإنها تختلف في هيكلها الأساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكا هنا أن يقلب الجانب الرمزي على الجانب الصريح ، بل ترك قدراً كبيراً من الأحداث واضحاً ينطق بذاته عن معناه . أما الأسلوب فهو هو لم يتغير ، أسلوب الفكاهة المريرة وخط الكونيات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تهديد بين الأضداد .**

تدور الأحداث حول فتى في السادسة عشرة من عمره أرسلته أسرته إلى أمريكا لأنه أخطأ مع خادمة فحملت ووضعت طفلاً ولم تجد الأسرة مهرباً من الفضيحة في غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الآلات ، وفهم منه أن مهندس السفينة يسيء إليه ويظلمه ، فقرر كارل أن يذهب إلى القبطان ويعين الرجل المظلوم على بلوغ حقّه . فلما كان في كابينة القبطان تقدم إليه رجل وقال أنه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة إلى الميناء وقد نسى مظلمة العامل ووعده إياه بمساعدته . وعاش كارل في البيت العظيم الذي يمتلكه العم الفني الذي تقدر ثروته بالملايين والذي وصل بجهوده إلى أن أصبح عضواً في مجلس الشيوخ . ولكن كارل كم يكن يرتاح إلى هذه الحياة ، فقد عزله العم عن العالم الخارجي تماماً وأمره بأن يعكف على تعلم اللغة وإتقانها حتى يبدأ نشاطاً مثمراً في المستقبل . وحدث ذات يوم أن تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پولوندر لزيارته في بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من أن كارل كان يعلم أن عمه لا يمكن أن يوافق على هذه الدعوة ، وأنه لو قبلها أثار غضبه عليه ، فقد ذهب إلى السيد پولوندر . ووجد هناك جواً غير الجو الذي اضطره العم إليه ، كان الفرح يملأ جنبات البيت ، وكانت البهجة تشع من كل ناحية . وعرف كارل ابنة السيد پولوندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لثاء فيها ولما أطمأن إلى موطن قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبيت إلى الجدل ثم إلى الشجار والمصارعة ، والغريب أن البنت هي التي غلبت كارل وأذلته . وبدأ كارل يفكر في عمه ، وفي العودة إلى البيت ، ولكن شخصاً يدعى جرين اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم إليه خطاباً من عمه يوبخه فيه على فعلته ، ويخبره بأنه قد تبرأ منه لخروجه على أمره الواضح ومفادته البيت ، ولهذا لم يعد له أن يعود إلى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد أصبح في الشارع . والتقى في الشارع بآنثين من الاشتقاء هملاً ديلامارش وروبسون وعدها بمساعدته على الحصول على عمل فأمّن لهما وصدقهما ، وترك الحجره وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حديقته قد اقتضت فضاء منها ما شاع واضطرب ما اضطرب ، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعدته طباحة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملاً بسيطاً في الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل إلى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربائي واستمر يؤدي واجبه على خير ما يستطيع حتى فجأة روبنسون بزيارة قبيحة . فقد جاء إليه بعد أن اسرف في الشراب ففقد وعيه ، وختي كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبيء روبنسون المخمور في فراشه قبل ان يغفل الى مقدمه احد . وعلم رئيس الخدم بانصراف كارل عن المصعد ، واهماله العمل ، فغضب لذلك اشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عليه واستجوبه وحقق معه في حضور الطباخة ، وادانه بنهم متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لأكملت الاعجوبة بالضرب الذي كان اليواب قد اتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان يأخذ معه سترته ، واذا كان قد نجا بجلده فقد فقد اوراقه وماله . واصبح على هذه الحال مضطراً الى القبول بعمل حقير في الظلام لدى ديلامارش ، ولكنه كان في الوقت نفسه يضرع الهرب . وقرأ ذات يوم اعلاناً عن مسرح طبيعي في اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون ان يطالبه احد بأوراق عن شخصيته وهويته ، وعلم ان هذا المسرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على احد من المتقدمين للعمل بمطاب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرغ فرانتس كافكا لاتمامها ، ويبدو انه كان يريد لكارل روسمن ان يوفق في حياته في العالم الجديد ، وأن يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وأن يجد من الاسس القويمة ما يمكن به لنفسه ، فيتحرف عملاً ينفع الناس ، ويفرق بين الاخيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخرين ، فيجد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنت . - وسواء اراد كافكا للرواية أن تنتهي الى نهاية معينة ، أو اراد لها أن تبقى على هذه الصورة أو اراد لها أن تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبير الذي بين ايدينا يطلعنا على الوان النقد التي برع فيها كافكا : نقد المجتمع الذي اضطربت مفاهيمه - نقد البناء الهائل المخيف للدولة - نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا على صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان في مواجهة هذه العناصر المخيفة المضطربة الهائلة المختلفة : الانسان الحائر القلق الذي يسعى الى معرفة قدراته وامكاناته حتى تكتمل شخصيته ويتمكن من الاندماج في مجتمع الآخرين .

\*\*\*

ومحنة الانسان في العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي ايضا في اعمال هرمن هيسه الذي كان ينظر بالاحترام والتقدير الى اعمال معاصريه العظام توماس منْ . وهابنريش منْ . والفريد دولين وفرانتس كافكا ، وكان يجد بينه وبينهم من الروابط العميقة أكثر مما يبدو للقارئ المتجمل . ولد هرمن هيسه في كالف في جنوب ألمانيا في عام ١٨٧٧ . وكان أبوه يريد له أن يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير مثله ، ولكن الصبي لم يجد في نفسه ميلا لهذا النوع من العمل ، ولم يجد في نفسه ميلا الى متابعة الدرس في مدارس كثيرة القيود ، وفضل أن يعتمد على نفسه وان يقرأ ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل في بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، واصبح يستطيع العيش من قلمه ، فاحترف الادب منذ عام ١٩٠٤ . وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علماً بالبلاد والناس اجتناهم من رحلات كثيرة وصلت به احداها ( عام ١٩١١ ) الى الهند التي اثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التأمل والتعمق في الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضاً للنظام النازي الذي سيطر على ألمانيا بين ١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفي عام ١٩٤٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاحلال والتقدير حتى مات في مونتانيولا في عام ١٩٦٢ .

وكان أعمال هرمن هيسه كذلك الاحجار التي يضعونها على الطرق حاملة رقماً يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى ان يصل الانسان في الطريق الى منتهاه . كل عمل من أعماله يمهّد للذي بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة في العمل النهائي العظيم : « لعبة الكريات الزجاجية » \* . ويمكن القول بأن هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولاً بالانسان يريد ان يسبر اغواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمع في ذلك كله من المعرفة قدراً ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنف التفاعل بينهما وكيف تفسد تفسير الى الشر وكيف تصلح تفسير الى الخير . في عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية « بيتر كامينستند » يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على احداث حياته هو . واذا كان قد سلك في تشكيل الاحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسميه بسبيل الرومانتيكية الحديثة ، فان الهدف الاساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الاحداث حول بيتر كامينستند الذي ينشأ في قرية بسيطة بالجبل على الفطرة بعيداً عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم في الارض متنقلاً من بيثة الى بيثة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظلمان الى شيء يعينه يبحث عنه فيرتوى . وهو ينزل باريس فيفتبر على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يبعجها ، وينزل ايطاليا فيحسن فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع ان يقيم حياته على ما اجتنى من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتح هناك حانة تمكنه من الحياة بين اهله على النحو الذي افوه وارتاحوا اليه .

في عام ١٩٠٦ اخرج هرمن هيسه روايته « تحت المعجلة » التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنياً لا يفهم ابوه ، ولا يجد اماً تحنوا عليه ، ولا يجد في المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يثقلون عليه بالواجبات حتى الاعياء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبنرات زميلاً له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك في نضال المدرسين ومناهجهم ، ويعالج الشعر ويسترسل في عالم الخيال والاحلام الى ما ترضى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنمقد بين الاثنين اواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجياً . فبعد ان كان هانس جيبنرات منضوياً تحت لواء السلطة ، باذلاً الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخى ، فيتأخر في الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداع والهلوسة . اما صديقه هايلنر فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . واما هو فيتحول الى عنصر لم تعد للمدرسة رغبة فيه . وهو في البيت يحسن بحوشة ، ولا يجد في العمل النشاط ما يغريه او يرضيه ، واذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل في ورشة لاصلاح الآلات ، واذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما وتهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المثال . لقد فقد الحنان صغيراً ، وتحمل الصعاب في المدرسة ، وبشره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتحطمت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذلك . وما هوذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

\* صدرت منذ بعض الوقت بالقاهرة ترجمة عربية لهذه الرواية الصخمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه - ( المخر ) .



ويجدونه في اليوم التالي غرباً . ولا ينبغي تفسيح الجهد في البحث فيما اذا كان قد اغرق نفسه ، أو كان التيار هو الذي جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الاليمية التي تجمعت اسبابها .

ويستمر هرمن هيسه في دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة في دواسته لنمط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذي يحتدم الصدام بينه وهو ينمو في اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التي تتطور في اتجاهها هي . وتظهر له رواية « جرتود » في عام ١٩١٠ التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاوية التي اندفع اليها هانس جينبرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل پيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي « كون » الذي يبرع في الفن ويلتمس لنفسه في المجتمع تفوقاً يقابل تفوقه في فنه . ولكنه يخطيء المسبيل . انه يحاول أن يثبت لبنت جميلة انه شديد الجراءة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالزحافة اندفاعجنونيا فتقلب الزحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد أصيب بعاهة دائمة ، لقدشلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، وأصبح لا يرجو النبوغ الا في فنه . وأنتج الشيء الكثير من الأعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني « هاينريش موت » يؤدى الأناشيد والألحان الغنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاصلت بينه وبين « كون » علاقة صداقة وعمل في الوقت نفسه . كان « موت » شاباً جهم القوة شديد الجاذبية ، وكان « كون » بعد الحادثة إنساناً ضعيف الحيلة شديد الحساسية . والتقى « كون » بـ جرتود وأحبه ، وصارحها برغبته في الزواج فردته برفق ، وما تقرب اليها « هاينريش موت » حتى بشت له وتزوجته . وحزن « كون » على نفسه حزناً شديداً ، وأظلمت الدنيا في وجهه ، وفكر في الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولزمه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . وكانما كانت هذه الخبرة الاليمية جرعة الدواء المريرة التي تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه الى حياته . أما الزيجة التي انعقدت بين جرتود وهاينريش موت فلم تكن زيجته موفقة ، فقد افترق الزوجان وانحرف هاينريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ ان تتغير علاقته بجرتود بعد هذه الأحداث ، وظل يوليها ما يوليهِ الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتها بما كان يعتمل في نفس هرمن هيسه من حيرة لا تجد سبيلا الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نفلتنا نخطئ اذا ذهبنا الى انه ومعاصريه كانوا يصرون بكارثة الحرب تقبل عليهم مندفة لا يستطيعون لها رداً . فاما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشاً ولا يرهب تشميماً : « لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانية » . على ان الازمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . « فاصبحت اخفق في كل امر ... واصبحت وحيداً يائساً ، واصبح الناس يسيئون فهم كل أقوالى وأفكادى ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، واصبحت ارى هوة سحيقة كلها بأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديراً بالرغبة ، معقولا ، طيباً .. ورايتني مدفوعا الى الاقرار بان البحث عن أصل محنتي لا يصح ان يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي ان يتجه الى داخلي ، وأيقنت انه لا يحق لانسان أن يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محنتي تعني ان الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلي ما دمت أجدني مصطهدماً مع الدنيا كلها وبحث في نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيماً » . - وتابع هرمن هيسه في بحثه في نفسه طريقة الهندو التأملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسى الفرويدى تارة اخرى . وأفاد فنه الروائى من هذه الخبرة الأليمة عمقا جديدا يمثّل في مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي. وخرجت رواية «دميان» (١٩١٩) تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية «دميان» أن تكون قصة ذاتية يحكي فيها هرمن هيسه فصلا أو فصولا من حياته هو ، وإذا كانت الرواية تحمل اسم «دميان» فالشخصية الرئيسية الحقيقية فيها هي شخصية سانكلير الذى يتبين منذ نعومة أظفاره أن هناك عالين يحيطان به ، عالم خير متكلف يحرس الوالدان والمعلمون على فرضه على الصغار فرضاً، وعالم شر واقعي يفرض نفسه على الصغار والكبار جميعاً . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع في حبال صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكذب . ثم يظهر دميان في حياته . دميان تلميذ جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل في الفكر ، متزن في الحكم . ويتمكن دميان من إبعاد سانكلير عن الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه أن يفرض في أعماق نفسه وأن يلتمس الراحة في ذاته والطمأنينة في باطنه . ولكن سانكلير لا يجد القوة التي تمكنه من الاندفاع الى أمام ، بل يجد صوراً من حياته الساذجة في الطفولة تشده اليها . ويظل سانكلير مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرين كائنا حائراً ، ظاهره شيء وباطنه شيء آخر ، وهو يسلك في حياته مسلكاً مختلطاً ، يواجه الناس بقلطة ، ويعاني في وحدته من الخجل ، ويعالج سانكلير الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية أحبها ، ولكن اللامح تغرب بين يديه وتقترب دائماً من ملامح دميان . والحقيقة أنه وقد فشل في المدرسة ، انتقل الى مدرسة أخرى خارج المدينة ، ولم بعد يرى صديقه ، وأصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى سانكلير ما استطاع الى ترتيب ما اضطرب من أحوال نفسه ، وجد أساساً صالحاً لحياته يصور له أن أهم ما ينبغي عليه الاهتمام به هو التقدم الى أهداف يحس بان واجبه التقدم نحوها . وأتم سانكلير المدرسة الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته السيدة ايفا ، فوجد فيها صورة المرأة الرقيقة الحنونة العظيمة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور أن المحن النفسية والاضطرابات الفكرية أشياء تعرض أثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطرب هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان في الحرب ، ويظل سانكلير على قيد الحياة يرى في ذات نفسه صورة الصديق الذى إعان صديقه أخلص العون وأقيمه .

وتبين رواية «سيدهارتا» التي ظهرت في عام ١٩٢٢ رواية «نرتسيس وجولد موند» التي ظهرت في عام ١٩٢٠ الاتجاه الذى لفت نظرنا في أدباء سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور أحداث سيدهارتا حول عام ٥٠٠ قبل المسيح في الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن هيسه ، شخصية الإنسان الموهوب الباحث عن نفسه بينه وبين الناس أو الباحث عن نفسه بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، وله أن يصيب من العلم ما يرتاح له صدره . ويشارك مع سيدهارتاني سعيه صديقه جوفيندا ، ويذهب الاثنان الى بوذا يلتمسان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويغارقان . اما سيد هارتا فيرتقي الى خضم الحياة فتعلمه الغاية كامالاً الحب ويعلمه التاجر كاماسوامي التجارة . ولكن الخبرة التي أصابها زاده نفوراً من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه ويتخلص من الحياة التي استغلقت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من أمورها . ويرده الحوذى فاسيدونفا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمز اليه النهر يتياره المستمر الذى لا يتقطع ، والذى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو ويهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الأضداد في كل متسق، فما ينبغي أن ينظر الإنسان الى الأسود دون أن يضم إليه الأبيض ، والقيح دون أن يجمع إليه الجميل . هذه المعرفة التي تجلت لسيدهارتا في هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة إليه النضج والكمال .

اما رواية « نرتسيس وجولد موند » فهي تصور أحداثاً تجري في العصر الوسيط وتدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الإنسان الحائر في فهم الدنيا الباحث عن راحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك في طريق الفن أو الفلسفة . وتشهد هذه الرواية على مزيد من النضج الذي بدأ يتأكد منذ رواية « جرتروود » في عام ١٩١٠ ، بل تكاد أن نقول أن العمق الذي بلغه هيرمن هيسه في نهاية « سيد هارتا » والذي أوشك أن يكون عمقاً مابعد عمق ، ازداد تأملاً هنا ، خاصة بعد أن نقل الكاتب مجال تأملاته الى موطنه ، وإلى عصر الانسجام الثقافي الأوروبي . « نرتسيس » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم في دير ماريا برون ويبدل في ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الدير شاب آخر هو جولد موند من أسرة وجيبة فقد امد وكان لفقدانه اياها اثر كبير على شخصيته ومجرى حياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشاب الذي يرجو أن يصبح راهباً وبعد نفسه لذلك ، والشاب الذي اتى من الدنيا وما تزال رائحة الدنيا نفوح منه ويتبين نرتسيس أن صاحبه قد فقد بعوت امه نصف شخصيته ولكنه بشخصيته الحاضرة التي تميل الى الخيال والاحلام والفن يستطيع أن يصل الى الكثير اذا ما تعرف امكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بين نرتسيس وجولد موند ليعاد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم ان كلاً منهما يكمل صاحبه ، هذا بالفكر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند امه التي كانت راقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم ان تترك زوجها وابنها وان تنطلق الى حيث تظن ان الحياة تحلو لها ، واذا كان هو - كما علمه نرتسيس - مثلها فالهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة . وهو يهرب من الدير وراء غجيرة سمراء البشرة : ويضطرب في أحداث الدنيا ، ويهيم على وجهه فتارة يجد البهجة وتارة اخرى يعاني الالم . وهو يظن انه يحب فتاة ويسعى لئيلها فلا ينالها ، ويخالط بعض الاشرار وينتهي امره الى قتل الشرير فيكتور دفاعاً عن نفسه . انه لا يجد طريقه وسط هذه الأحداث والمحن . ويرى ذات يوم تمثالاً للعدراء في الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويذهب الى المثل الذي صنعه ليتعلم على يديه الفن . ويسرع جولد موند في النحت ويصنع تمثالاً ليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس ، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذاه الفنان نيكلاوس ان يمنحه شهادة الاستاذية في الفن وأن يزوجه ابنته . ولكنه يرفض ويعود الى حياة الترحال ، فماداً يرى في الدنيا ؟ لقد انتشر الطاعون في البلاد واخذ الضحايا يتساقطون الواحد بعد الآخر ، وهذه هي الحبيبة تموت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقع في صومعة يرسم فيها صوراً من حياته وما اكثرها وما اشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى أنجنس عشيقه الوالي ، فيقيم بها ، ويظن انه وجد فيها ضالته ، وأنه انما ظل طوال حياته هالماً على وجهه بحثاً عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلاً ، فالوالي يكتشف أمره ويحكم باعدامه . ويتقدم الى المحكوم عليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل ان ينتقل الى العالم الآخر . وكم يدهش جولد موند عندما يجد أن هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى اصحاب السلطان وانقذه من موت محقق . ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولد موند الى الدير الذي أصبح رئيساً له . ويشغل جولد موند هناك بالفن فيصنع الصصور البديعة يضمونها خبرات حياته . وتتقدم به السن ، ويشند به الوهن ثم يموت . انه يموت راضياً لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الحب الخالص والصداقة الصافية ، ووجد في هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الإنسان والإنسان لا تفوقها رابطة أخرى ، ويموت جولدموند راضياً لأنه سمع صوت أمه تناديه من العالم الآخر أن يأوي إليها وهي التي راقت أحداث حياته وملاّت أمامه الأشياء والأشخاص حباً ورغبة وفناً ، وتجلت له تارة في تمثال العذراء وتارة في هيئة الغانية ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلّت له على هيئة الموت الذي يطبع الحياة بخاتم النضج الأوّلي الذي لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك في أن أعظم أعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية «لعبة الكريات الزجاجية» التي تعتبر من أعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الإنسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ أعوام خلّت بكلمات جاء فيها :

« ليست رواية «لعبة الكريات الزجاجية» من المؤلفات السهلة التي يقرأها الإنسان على عجل ، فيجد فيها التسلية أو الترفيه . إنها رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارئ أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولها بالتفكير الدقيق ، وأن يجشم نفسه مشقة تتبع عناصرها إلى أصولها العلمية أو الفلسفية أو الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سماها « محاولة » ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسها كاتبها فيها من خيال وما أدخله في تركيبها من عرض لمناظر ، وتصوير لشخصيات ، وسرد لأحداث ، واهتمام بانفعالات وأحاسيس . وهي كتاب في الفلسفة ، وفي تاريخ الثقافة ، وفي التاريخ ، وفي الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بأن يأخذها الإنسان مأخذ الجد ، وأن يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية «لعبة الكريات الزجاجية» أعظم مؤلفات هرمن هيسه وأقواها ، وهي في تقديري أعظم مؤلفات زمانها . وقد عكف هيسه على كتابتها بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٤٢ بداها قبل كارثة استيلاء هتلر على الحكم في ألمانيا بعامين ، واتها قبل أن تبلغ كارثة الحرب الهتلرية ، الحرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل ... » .

ولعبة الكريات الزجاجية هي « لعبة أفكار » هيكلها « الموسيقى » وأساسها « التأمل » - على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبغة التي تسمى بالعداد والتي تتكون من إطار من الخشب به أسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . صحيح أنها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي . . لعبة بالحساب ... بالأعداد . والعلوم الرياضية تحتل في ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الأعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف . - وجمع هيسه إلى هذه الملاحظة ملاحظة أخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة كرية لا تكتمل إلا لتتسطح ، وقد استعملها هرمن هيسه في قصائد له معبراً به عن الوجود الإنساني ، ولعله كان يود أن يجعل لعبته بمجموعة من هذه الفقاعات ، بدلاً من الكريات الخشبية المصمتة التي تتكون منها أصلاً ، ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون في كرة من البلور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة في الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن أن تكون معتمة ، يمكن أن تكون بلا لون ويمكن أن تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصغها ، بل يلحح اليها تلميحا ، ويفضل أن يتحدث عنها بأسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها أنها تعبر تعبيرا متكاملا منسجما عن الثقافة . وعن مضامين الفكر جميعا ، أو هي على الأصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها أن يزيدوها اتساعا وشمولا بجهدهم المستمرة . **ويكادهرمن هيسه أن يكون في لعبته المبتكرة معبرا عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الإنسان كله الى صورة واحدة هي اللعب ، وتقرى أن الإنسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب .** وإذا كانت هذه هي اللعبة فأي مكانها ؟ وإين زمانها ؟ مكانها اقليم منزول من الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس في البرناس عند **دلفي**، هي النبع الذي يرمز الى الشعر . وكاستاليا لها معناها في الفكر الألماني الحديث : فقد جعل منها اديب المانيا الأكبر جوته علما على الاقليم التربوي الذي ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . أما هرمن هيسه فهو يعطي اقليمية كاستاليا صورة متمايزة . هذا الاقليم يضم مدارس الصفوة ويضم قرية اللاعبين ويضم معاهد مختلفة الى جانب دار المحفوظات أو الارشيف . ويرعى اقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي ترعى الثقافة الانسانية، وهي طبقة «لاعبي الكريات الزاجاجية» . وأهل الاقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالرهبان، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئا من عرض الدنيا ، ويتكرونها ذاتهم كل الانكار ، وينضوون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي القائم بالاقليم له درجات ، وله ديوان أو دواوين وله هيئة عليا ، وله ادارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من أهل الاقليم التربوي ومن الحكومة في الخارج ، لأن الحكومة أو الدولة هي التي تنفق على هذا الاقليم ، مؤمنة بضرورة بقائه ، مفيدة من المدرسين الذين يبعثهم الاقليم الى مدارس الدولة في الخارج للتعليم . وبلغت النظر في هذا النظام - وهو نظام لا شأن له بالسياسة أو الدين - أنه جماعي لا يسمح بالفردية ، وأنه منزول لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وأنه يشتغل بالفكر والفكر فقط . - وإذا أردنا أن نضع كاستاليا في مكان ما من العالم، فلا بد أن يكون هذا المكان أوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . أما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين أو الثالث والعشرين أو الخامس والعشرين ، أنه عصر يأتي على أية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذي يعثله إنتاج كثير يجذب القارئ بما يسطعنه من طرافة تصل الى التفاهة والاسفاف في أحيان كثيرة ثم لا يقدم اليه من الثقافة الحقيقية الا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم عنهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه في هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط التكرار لديه ، يوزف كنشت . . ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكدة على نموه الفكري ، مركزا الأضواء على اكتمال مفاهيمه وتصوراته في أمور الثقافة خاصة . فالرواية إذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبب الى نفس هرمن هيسه ، والذي يقوم على وصف نمو انسان من الصغر الى النضج . والرواية من النوع الفلسفي أولا وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هرمن هيسه اسلوبا فنيا مصدره الهند ، هو اسلوب تنويع الشخصية الواحدة وعرضها على أشكال متعددة ، استنادا الى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدأ الكاتب في روايات أخرى قصيرة يزعم أنها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية التنامية في نبات منوعة وأزمان متباينة .

ولعل هرمن هيسه يقصد بهذا الأسلوب الى التأكيد على دوام الثقافة واتصال أنماطها بعضها ببعض الآخر . وينتهي هرمن هيسه مناهج كثيرة في معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط في حد ذاته ، فهو قارة يستعمل المنهج التاريخي دون الأخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون أن يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقة ويقدم الوثائق ويحل ويجمع ويؤاخي بين نواحي ثقافته كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكانما اختارنه المقادير خلفاً لاستاذة الموسيقى الكبير ، وهو ينمو في الاقليم ، وكلما ازداد نمواً ، ازداد استاذ الموسيقى ضعفاً ، ويوزف كنشت موهوب في الموسيقى موهبة رائعة ، والموسيقى تحتل في الثقافة الكاستالية اعظم مكان ، فهي التي تقوم على التأمل الباطني وتعبّر عن الصفاء . ويوزف كنشت موهوب في نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم في مدارس الاقليم ويتعلم كذلك في الدير البندكتيني على يد الأب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهات . وما يكتمل ليوزف كنشت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون در تراثة ، استاذ لعبة الكريات الزجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة للملامح شخصية توماس من . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفاً للاستاذ الراحل ، وليترع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطة الضعف في الكيان الكاستالي ، انه يصل بالثقافة الى اسنى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بيلينيو ديزنورى ممثل الدنيا الواقعية ، فيتأكد من شكوكه ويسمع من بيلينيو أن ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . فماذا لو ظهر جيل كله من أمثال ابن بيلينيو ؟ من المسئول عن تدهور هذا الجيل ؟ اين العلاقة بين الثقافة الهائلة في الاعالي وطلاب الثقافة الفارقين في الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت أن يخرج من الاقليم الكاستالي وأن ينزل الى الدنيا ليعلم ابن بيلينيو . ولكنه يموت ولمسا بعض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت ألوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من اداء المهمة التي آمن بها وخسر من أجلها ، ولكن الميتة لم تات نتيجة لفشله ، بل لقد جاءت في وقت كان النجاح يشرق على بوادرها . ويبدو أن هرمن هيسه لم يشأ أن يطيل الرواية الى أن يغد يوزف كنشت مخططة ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز في جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النضرة .

ان هرمن هيسه يرد في هذه الرواية مفاهيم الثقافة ومفاهيم الفن والعلم والصناعة وآمال الناس في الحياة السعيدة والعيشة الرغدة الى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى رأسهم توماس من ، وعلى أعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعادة النظر الى الثقافة ككل ، والى ضرورة رد الصفاء اليها ، والى انماء الثقافة في حد ذاتها ، والى انماء الثقافة بأفرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهم تعيش وعليهم تقوم ومن أجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطابا أرسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الأسباب التي دعتة الى اتخاذ قراره ، يقول :

« ان المؤسسة الكاستالية - طاقتنا ومعهدنا العلمي التربوي بما فيه من لعبة الكريات الزجاجية وكل ما سواها - نلوح للأخوة أفراد الطائفة شيئاً بديهيًا مفهومًا بذاته ، كما يلوح للناس جميعا الهواء الذي يتنفسونه والأرض التي يقفون عليها . فلا يكاد أحد يفكر مرة في أن الهواء والأرض قد يتبددان أو يفكر في احتمال أن ينعدم الهواء وأن تختفي الأرض من تحت أرجلنا . لقد كان من حظنا أن نعيش ناعمين في عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش - وان بدا هذا عجيبيًا - في خرافة تصور لها ان

عالمنا هذا كان دائماً موجوداً وأتينا دفعتنا بال ميلاد الى داخله . وأنا أيضاً عشت سنوات شبابي في هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقة الواقعة معروفة لي تماماً ، اعني انني كنت اعرف انني لم اولد في كاستاليا ، بل ان بعض الادارات ارسلتني اليها حيث نلت حظي من التربية ، وان كاستاليا والطائفة والهيئة التربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملاً من اعمال الطبيعة ، بل هي كائنات خلقتها ارادة الانسان ، وانها - شأن كل ما يصنعه الانسان - زائلة . كل هذا كنت اعرفه ، ولكنه لم يكن يتخذ في مفهومي صفة الواقعية ، فلم اكن اطيل التفكير فيه ، بل امر عليه مروراً عابراً ، وأنا اعرف ان ثلاثة ارباعنا أو أكثر سيعيشون في هذا الوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . ( . . . )

تعرض مؤسسة مثل اقليمنا كاستاليا-الذي هو دولة صغيرة للفكر - لآخطار داخلية واطار خارجية . اما الاخطار الداخلية ، اوعلى الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتيبناها وتكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعض تلاميذ مدارس الصفوة لاننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل الى اقتلاعها تجعلهم غير صالحين لجماعتنا ، خطرين عليها . ونحن نعتقد ان اغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشرأقيلي الأهمية ، بل نعتقد فقط انهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وانهم بعدودتهم الى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة أكثر ملائمة لهم ، وانهم يصبحون هنا درجلاً مجدين . وقد أثبتت خبرتنا في هذا المجال فعاليتها ، حتى يمكننا أن نقول عن جماعتنا عموماً انها متمسكة بمكانتها وبأدبها ، وانها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقة نبيلة ارسقراطية من أهل الفكر وتنشئ أجيالاً جديدة لها . ومن المحتمل الا يكون فيمن يعيشون بيننا من ذوى الدناءة ومحدلي الشئب الا النسبة الطبيعية المقبولة . اما الأمر الذي لا يتجدد من اللعب الا قليلاً ، فهو زهو الطائفة وتكبر الطبقة . انه التكبر الذي تندفع اليه ، اندفاع الفواية ، كل طبقة نبيلة ارسقراطية ، كل طبقة لها امتيازات ، والذي تلام عليه كل طبقة ارسقراطية لوما لا ينقطع ، نارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين ان هناك اتجاهها يظهر في كل مجتمع رامياً الى تكوين طبقة ارسقراطية تكون قمة المجتمع وتواجه . ويبدو ان تكوين الأرسقراطية من اى نوع كانت أو التمكين لحكم المتنازين - سواء اعترفنا بذلك أو لم نعترف - هو الهدف الذي تسعى اليه كل المحاولات الرامية الى انشاء مجتمع من المجتمعات ، وهو مثلاً الأعلى . ومن الممكن ان نتيبن في المجتمعات على الدوام كيفان السلطة ، سواء كانت ملكية أو غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيع الطبقة الأرسقراطية الناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتنفذ عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الأرسقراطية سياسية أو غير سياسية ، قائمة على الحساب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرسقراطية التي تنعم بالتميز والتفضيل تقوى دائماً تحت هذه الشمس ، وهي عندما تقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل في مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلة الفواية التي تؤدي الى الفساد . ونحن اذا اعتبرنا طائفتنا ارسقراطية ، وحاولنا أن نفحص انفسنا على هذا الأساس ، لننتبين الى اى حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحو العالم ككل مكانتنا الخاصة ، والى اى حد قد تملكنا ما يميز الأرسقراطية من زهو وتعال وفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرة والجحود ، لاكتشفنا أشياء تقض مضاجعنا . من الممكن ان يكون الكاستالي الحالي صاحب طاعة لقوانين الطائفة ونشاط وكد واشتغال رفيع يأمور الفكر ، ولكن الا نفتقر الى بصيرة بمكانه في مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هل له معرفة بأساس وجوده ، هل يعرف انه كورقة أو زهرة أو فرع أو جذر في كيان عضوي حي يتصل به ؟ هل يعرف شيئاً عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله اذ يوفر له الغذاء والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ ( ... ) والخلاصة ان هذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي أقصف منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ في أيدي غالبية اصحابها وممثليها صفة العضو والأداة الموجهين على نحو فعال الى أهداف تخدم عن قصد أشياء رفيعة أو وضيعة ، ان هذه الثقافة تميل في نظرهم الى المتعة الذاتية والصفاء الذاتي والى ابتداع واستخراج أشياء فكرية لا تخص الا الفكر وحده . وأنا أعلم ان هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المنصفين ذوي القيمة الرفيعة الذين لا يقصدون غير الخدمة ، وأعني بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصة أولئك الذين يقومون هناك في البلاد بعيداً عن جو الاقليم اللبيل وما فيه من الوان التذليل الفكري ، بمهمة في مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل الى تقديرها حق قدرها . هؤلاء المعلمون النسجمان الذين يقومون بالعمل خارج اقليم كاستاليا هم في الحقيقة وواقع الامر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم للبلاد والشعب خيراً كثيراً نرد به بعض ما نأله . ( ... ) أما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي أن يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفلاً لا سبيل الى الاستمرار في الكلف به ، والحرص عليه ، بل وتحول نظرنا اليها نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، الى نظرة تتمثلنا متغفلين ومؤذنين وكذابين وأعداء . ( ... ) ان نظامنا وطائفنا قد تجاوز كلاهما ذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير أحداث العالم الغامض بها أحياناً لما هو مرغوب وجميل . ونحن الآن في تدهور ( ... ) اننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخياً الى مرحلة التهدم . وسيأتي هذا التهدم بلا شك ( ... ) فهناك اوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسبون في كل مكان بوادها ( ... ) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية ( ... ) هذه الموجة الآن في الطريق ، وستطحن بنا يوماً ما ( ... ) ولكنني لا أستطيع أن اصم اذني عن سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي عليّ فعله لمواجهة هذا الخطر ؟ ( ... ) كلما علت ثقافة الانسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التي ينبغي عليه تقديمها في الأزمات كبيرة . ( ... ) والجبان من يهرب من الجهود والتضحيات والأخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن أيضاً هو من يخون مبادئ الحياة الفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على استعداد مثلاً لأن يترك لأصحاب السلطان ان يقرروا حاصل ضرب اثنين في اثنين . ان التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكرية وبالاخلاص لقوانين ومناهج الفكر من أجل مصلحة أخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هي مصلحة الوطن نفسه ، خيالة . ( ... ) ولا ينبغي إذن أن يصبح الكاستالي رجل سياسة ، وإنما ينبغي في حالة الضرورة أن يضحي بنفسه ، دون أن يضحي قط باخلاصه للفكر . ( ... ) لن نحتاج الى أحد قدر حاجتنا الى المدرسين ، الى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة على القياس والحكم ، ويكونون قدوة لهم في احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة . ولا ينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوماً ما الى نهاية ، وإنما ينطبق بالدرجة الاولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلم المواطنون والفلاحون وأرباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك اولاد ، وما كان الأولاد صالحين للتربية . هناك في هذه المدارس أساس الحياة الفكرية في البلاد ( ... ) .



كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفة المتتالية : مرحلة بأس وضياع بعد الحرب العالمية الأولى التي مهدت لها - ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة - ومرحلة الحرب العالمية الثانية التي تسببت في ألمانيا وخارج ألمانيا خسائر فادحة - ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها من محاولة تصفية آثار الماضي ومحاولة إقامة حاضر أكثر أمناً . في هذا الإطار تتخذ رواية « لعبة الكريات الزجاجية » مكاناً بالغ الأهمية ، إذا نحن استخرجنا عنصراً واحداً من عناصر هذه الرواية وهو عنصر مناهضة الطغيان النازي بالذات ، والطغيان الأعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلاً رواية « الطاغية والحكمة » لفرنر برجنجرين و « في السماء كما في الأرض » له أيضاً .

**و فرنر برجنجرين** ابن طبيب من ريجا على بحر البلطيق . ولد في عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب في جامعات ماربورج وميونخ وبرلين حتى عام ١٩١٤ . و تزج به في الحرب واشترك في معارك متعددة ضد الجيش الأحمر في منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، وأحب الرحلات وبخاصة الرحلات التي نعمله الى الجنوب الدافئ . وظهرت له قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفي الى اديب يحترف الأدب ولاشيء غيره . وتوفي فرنر برجنجرين في عام ١٩٦٤ . وتتميز الأعمال الروائية لبرجنجرين بأنها تجمع بين مصدرين أساسيين : الطبيعة والتاريخ .. الطبيعة التي تمثل الخليقة المنسجمة العظيمة .. والتاريخ الذي تكمن في طياته الأحداث العظيمة المليئة بالمعنى والسلوى . ويؤمن برجنجرين بالله وبحكمته الكبرى التي يبثها في قلوب من يعتمدون عليه ويتقون في عونه . ويؤمن برجنجرين بأن العالم الجميل الخير السليم هو العالم الذي يتعانق فيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عند ما يأتي ، وتلتمس القوة الروحية لتحمل الصعاب عندما تنتزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاء والسلوان . **ان التدهور . الذي انتشر الدنيا** **انما يرجع في نظر برجنجرين الى انصراف الناس عن الدين ، ويكاد ان ينصح قارئه بان يلتصق في العودة الى حظيرة الدين شغافاً لما في صدره . وكان برجنجرين يرى الاديب في المجتمع وظيفة الوقوف بجانب المتكويين الذين يتعرضون للطغيان فيقوى عزائمهم .**

تدور أحداث رواية « الطاغية والحكمة » التي أخرجها في عام ١٩٣٥ في مدينة كاسانو الإيطالية في عصر النهضة . الطاغية يصدر أوامره بالبحث عن القاتل في جريمة غامضة راح ضحيتها الراهب فرا أجوستينو الذي كان مكللاً بمهمة دبلوماسية . ويجد المسؤولون في البحث ولكنهم يقعون في مأزق دونه كل مأزق : ان الأدلة كلها تشير الى ان الطاغية هو القاتل . وليس من بين القائلين على العدل والامن في المدينة من يجد في نفسه الجراءة على مواجهة الطاغية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلاً معوجة . رئيس الشرطة ميسر نيسبولي يبحث عن انسان يرى يمكنه ان يلبسه التهمة وان يقدمه الى الطاغية بأدلة تثبت انه هو القاتل . وهذه هي مؤنا فيثورينا ، عشيقته رئيس الشرطة ، تقدم الى عشيقها العون في هذه المهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجها المحتضر يعترف فيها بأنه هو الجاني . اما ديوميده ابن المتوفى من زوجة اخرى فيفرغ للعبة الدنيئة التي ترتكبها الزوجة الدنيئة في حق زوجها المتوفى ، ويقرر ان يفعل شيئاً يتقده شرف أبيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذي سيضيع عليه بالمصادرة عند ثبوت التهمة . ويلجأ الابن الى غانية يتقدها مالا لتشهد كذبا على ان اياه كان لديها في الليلة التي حدثت فيها الجريمة . ثم هذا هو الصباغ

سيرونه يتقدم للاعتراف بأنه الجاني حتى ينقذ المدينة وأهلها من هذه المحنة التي يعتقد أنها ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بأنه بذلك يفعل خيراً يثاب عليه . وهنا يدعو الطاغية المحكمة الى الانعقاد . وليست القضية المعروضة على المحكمة هي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن انه هو الذى قتله عقاباً له على الخيانة وافشاء الاسرار . . ان القضية هي قضية الشجاعة في الحق . ويتحدث الطاغية عن النفس الانسانية وكيف وجدها ضعيفة ما تكاد الغواية تمثل أمامها حتى تنحدر الى الاثم . ويقول انه في الحقيقة لم يكن ينوى القيام بهذا البحث الشامل الذى تعددت شخصياته ، انه كان ينوى في البداية اختبار ولاء رئيس الشرطة . وإذا كانت النتيجة في ناحية منها قاتمة ، فهي في الناحية الاخرى ناصعة : لقد ظهر بين الناس رجل قرر ان يضحي بنفسه من أجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمل العظيم الطاغية الى أن يغير مفاهيمه وأن يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

**واضح أن برججنرين يعرض في اسلوب روائي شيق مفهوم « حب الآخرين » الذي تقوم عليه المسيحية عرضاً يقصد الى اصلاح قلوب الناس ، وهو يصل به الى ابعد غاية عندما يجعل الصياغ سيرونه يطلب الموت حياً في الآخرين .** وبرججنرين يبنه الى حكم الطغيان النازي وكأنه يطلب الطاغية بأن ينظر في قلبه وان يعترف بجرمه وأن يقف بنفسه امام المحكمة قبل ان يفسد ضمائر الناس ويضطرهم الى اعمال ما كانوا يأتون بها لولا القهر والخوف . والرواية فيها حديث مؤساة رفيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناس جميعاً في المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ في سطور الرواية يطلبه من يحتاج اليه وقت ان يحتاج اليه .

أما رواية « في السماء كما في الأرض » ( ١٩٤٠ ) فتدور أحداثها في القرن السادس عشر في اقليم براندنبورج بألمانيا . يتخذ الأمير يواخيم الاول أمير براندنبورج النجم كاريون مستشاراً له يسأله النصح فيما يعرض له من امور ، فيقرأ هذا طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ النجم ذات يوم بأن مدينة برلين ومدينة كولن ستعرضان في يوم معين من عام ١٥٢٤ لفيضان خطير يفتك بالحرث والنسل . ويقرر الأمير ان يخفي هذا الخبر عن الناس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباة . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائية اعتقاداً منه أنه بذلك يشيع الاطمئنان بين الأهالي ، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفهم الى التساؤل عن سببها . وتتسلسل الخوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمر ، ويشدد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعد . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الى خارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهذا هو النجم كاريون يحس اليأس ثم لا يجد بداً من تمالك نفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما تروجه عشيقته كاتارينا التي انتزعتها من زوجها رغماً عنها ان يطلق سراحها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر أمره مع قائد الجيش على أن يمكنه من اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعد وتظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينا ، ويهرب المجذومون من معتقلهم ، ويسترسل الأشرار في أعمال السرقة والسلب والنهب والقتل ، ويفزع الناس الى دور العبادة ، بينما الأمطار تنهمر ، والمياه تملو . وهنا تبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرج الى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف اللقمة . وما ينبغي للانسان أن يخاف ، بل عليه أن يؤمن بالله ، وأن يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذي أراد قرن برجنجرين في عام ١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتتة التيران ، والمحنة تتحول في داخل ألمانيا تدريجياً إلى كارثة ، أن يقدمه إلى الناس : إيمان يعيد إلى النفس هدوءها ، إيمان يوقظ الضمير إذا غفا .

### ★ ★ ★

ومن كتاب الرواية الذين يتخذون من الدين على نحو مباشر أو غير مباشر أساساً لأعمالهم نذكر شستيفان أندرس ( ١٩٠٦ - ١٩٧٠ ) واليزابت لانجيسر ( ١٨٩٩ - ١٩٥٠ ) وراينهولد شنبايدر ( ١٩٠٣ - ١٩٥٨ ) وايدتساردشاير ( ١٩٠٨ - ) وإينا زابيل ( ١٨٨٥ - ) والبرشت جوس ( ١٩٠٨ - ) وجرترود فون لوفسور ( ١٨٧٦ - ) وتستحق الأدبية جرترود فون لوفسور أن ننظر إلى أدبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت في حياتها الطويلة النشطة مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية ذات الطابع الديني المسيحي الواضح ، وعبرت في مقالات متعددة عن مفهومها الذي أقامت عليه أعمالها ، فكانت بذلك كله ركناً هاماً من أركان هذا النوع الأدبي الذي قد يبدو لنظرنا المتعجلة غريباً أو مستحدثاً وهو في الحقيقة أقرب الأنواع إلى الرواية منذ نشأتها . ولدت جرترود فون لوفسور في عام ١٨٧٦ في ميندن بأقليم فستفاليا بألمانيا ، وكان أبوها ضابطاً من أصل فرنسي أرستقراطي قديم . ودرست في هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف أرنتس ترولتش ، ثم تحولت في عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي إلى المذهب الكاثوليكي . وتعبر جرترود فون لوفسور في رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديددها : أنها تعبر عن الإيمان العميق الذي لا يفلتر في المعاناة والألم بل يظهر في مسلك يتسم بقوة رائعة مثل التضحية والعفو والغلبة ، ثم هي تضع المرأة في مكان ممتاز فهي التي تمثل الإيمان والرحمة والتضحية والفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف إلى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقها الفنية تعتمد على وضع الشخصية المحملة بالأثام والخطيئة في مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسة أو العقيدة ثم تحل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بهافي مجال التأمل والتفكير والاستجلاء والحل كل مذهب ، وتنتصر في النهاية للمبادئ الكنسية والفضائل المسيحية . - ومن أشهر روايات جرترود فون لوفسور رواية « مندبل فيرونيكا » التي تحمل عنواناً يشير إلى أسطورة القديسة فيرونيكا التي ينسب إليها أنها قدمت إلى المسيح المصلوب مندبلاً تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والعداوت فانطبع عليه وجهه ، وتقصد المؤلف بهذا العنوان إلى التنبيه منذ البداية إلى طريق من العذاب لا تدرس فيه آثار الشهادة . وتنقسم الرواية إلى قسمين ظهر الجزء الأول منها في عام ١٩٢٨ تحت اسم « نافورة روما » وظهر الجزء الثاني والآخر في عام ١٩٤٦ تحت عنوان « تاج الملائكة » . تدور الأحداث في الجزء الأول قبيل الحرب العالمية الأولى حول بنت اسمها فيرونيكا ، مرهفة الحس ، حسنة التفكير ، معتدلة النمو في كل ناحية ، تمتزج أمها بعد أن توفي بأن تؤخذ البنت من ألمانيا إلى إيطاليا ، إلى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير أبيها . وتعيش فيرونيكا في بيت جدتها التي تأوى في البيت ابنتها ، خالة فيرونيكا ، إيدلجارت التي تضطرب في أمور الدين ولا تصل فيها إلى بر ، وتأوى الجدة كذلك الفنان الألماني الشاعر انتسيو رغبة منها في تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجذب فيرونيكا في انتسيو الإنسان المقرب إلى قلبها الذي يصطحبها في جنابات روما ويطلعها على الكثير من شواهد الثقافة المنوعة في هذه المدينة الخلابة . وما أن تقترب فيرونيكا من هيكل كنيسة القديس بطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الإيمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوى محبة إلى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . اما انتسيو فكان ينكر المسيحية كل الإنكار ، ويستقبح الإيمان بشيء من أسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر في دين أقرب إلى قلب الإنسان في العصر الحديث ، لا يحتاج الإنسان للإيمان به إلى مسالك صعبة يحتاج فهمها إلى درس في التاريخ ، وغوص في الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من فعلة فيرونيكا ورأى فيها لونا من السخف وأصبحت فيرونيكا تواجه موقفاً صعباً ، فهي لا تستطيع أن تتخلى عن الرجل الذي ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع أن تنكر المبادئ التي تجرى في نفسها جريان الدم في العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة إيدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالد فيرونيكا برباط الحب ثم انعقدت خطبتهما إلى أن اكتشفت إيدلجارت أن الخطيب لا يقدس شيئاً من المسيحية فقطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسلكها في الماضي ، وتارة تستسخفه حتى وصل بها الأمر إلى الابتعاد عن الكنيسة وإسراها ثم إنكارها إنكاراً وصل إلى درجة معاداة فيرونيكا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بأن تضرب فيرونيكا بالصليب فارتد عليها وأصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت إلى نفسها أدركت خطأها طوال حياتها ، وأنها أذنبت في حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعبد ما بينها وبين السماء إلى أحسن حال ، ولفظت أنفاسها الأخيرة وقد أقرت بذنبها ، وندمت ، وثابت واستحقت الغفران . أما فيرونيكا فقد وجدت في هذه الواقعة ما قوى إيمانها وثبت أقدامها ، حتى أنها فكرت في دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكرت القديسة فيرونيكا ، وفكرت أن تستمع بالخير في الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصياً عليها كلفه بأن يترك لها مطلق الحرية في اختيار دينها ومذهبها ، فلما كتب الوصي إليها أن تأتي لم تتأخر ، خاصة وأنه لم يعد لها في روما أحد ، بعد أن ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . أما أحداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الأولى ، لقد عادت فيرونيكا إلى ألمانيا واتصلت بها حياتها تحت وصاية صديق لأبيها استاذ في جامعة هایدلبرج ، والتقت بالصديق القديم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكر في دخول الدير ، ولكن الوصي والصديق اقنعاها بأن تؤجل التفكير في هذا الأمر إلى أن تفرغ من دراسة مكنية بالجامعة . ولم تطب لفيرونيكا الحياة في بيت الوصي لأن زوجه التي لم تقب أولاداً لم تحتمل وجودها . ولم يعد لفيرونيكا سوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما في التفكير ، وخاصة في موضوع الإيمان ، كان قد ازداد حدة . أما هي فكانت قد ازدادت إيماناً ، وأما هو فقد شارك في الحرب وعاد منها وقد تجرد من كل شعور ديني . وإذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقارب بينهما . إنه عندما سقط جريحاً في ساحة القتال صاح منادياً اسمها ، وأنها تظن أنها في تلك اللحظة سمعت صوته يرن في أذنها على ما كان بينهما من بعد شاسع ، وأصبحت فيرونيكا تحدث نفسها بأن الرب أراد لها أن تتمسك بهذا الشاب وأن تهديه إلى الإيمان ، وأصبحت فيرونيكا تحدث نفسها بأن الرب أراد تأثراً فيه . وصارح انتسيو فيرونيكا بحبه فرحبت ، وأعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت . كانت تمنى نفسها بأن تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، في أقنعه ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لأنها إذا تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر تركب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى في انتسيو شخصية تضطرب أمامها أحاسيسها كل الاضطراب ، فهو انسان يجسم الحب الذي تهفو إليه ، ويجسم في الوقت نفسه الكفر الذي تنفر منه . لهذا كانت فيرونيكا لا تفتأ تؤخر موعد الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكتها سبباً مقنناً ويتهم الوصي بحضائها عليه . فلما مرضت أم انتسيو انتقلت فيرونيكا إلى البيت لتدبر أموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بإيمانها ، وعدم التخلي عنه . وأتممها خطيبها بأنها تدفع به إلى الهاوية وبأنها لا تقيم وزناً لحبه وسعادتهما . وقررت فيرونيكا أن تتشبه بالمسيح الذي رضى بتحمل عبء التضحية وحده كاملاً على أمل أن يرحم الرب الآخرين

جنباً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسيو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي أقدمت عليها كانت أكبر من أن تستطيع هي تحملها ، فانهارت اعصابها ، وضعت صحتها ، وطالبت انتسيو بأن يأتي إليها بالكاهن حتى يعدها للموت، ولكن انتسيو نهزها وأغلظ لها . وأصاب فيرونیکا مس من الجنون ، افادت مرة منه ، فظنت انها ترى انتسيو يأتي إليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

**هذه الرواية الطويلة لجرتروود فون لوفور رواية دينية اذا ما اعتمدنا في تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها كقالبية الأعمال الفنية ، وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متعددة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورة للصراعات الفكرية في المجتمع الأوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقتهما المسكرين المتضادين ، معسكر المتمسكين بالدين ، ومعسكر الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحية لا يصح ان تغفل عنها في عرضنا لأعمال جرتروود فون لوفور . وهناك ناحية ذات أهمية ليست بالقليلة ، وهي طريقة الأدبية في رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة النفسية واستجلاء الدوافع والانفعالات . وإذا كان علم النفس قد أصاب تقدماً كبيراً في القرن العشرين وتعددت مدارسه واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمن الطبيعي ان يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .**

وهناك أديب نمساوي كبير هو روبرت موزيل برع في التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حياتهم . ولد روبرت موزيل في عام ١٨٨٠ في كلاجنفورت في أسرة يشغل أفرادها وظائف رفيعة في الدولة وتوخر بالنابيين من المهندسين والضباط والعلماء وكان الأب مهندساً واستاذاً في كلية الهندسة ، وكانت الأسرة تريد لروبرت ان يصبح ضابطاً فالحقته بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرس المدفعية اكتشف انه ولد ليكون مهندساً فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات وأصبح في عام ١٩٠٢ معيداً في كلية الهندسة بشتوتنجات . ولكنه ما لبث ان اكتشف في نفسه ميلاً قوياً إلى الفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراساتها حتى نال فيها الدكتوراه في عام ١٩٠٦ ، وعمل بعد ذلك أدبياً لا يجمع إلى الأدب إلا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشتغل أميناً للمكتبة بجامعة فيينا ، وتارة يكتب في الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الأولى اشترك فيها ، وظل ينتقل في أعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، وبغير مكان اقامته من النمسا إلى ألمانيا ثم سويسرا حتى مات في عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل روايات من نوع الدراسة السيكلوجية لها قيمة كبيرة منها رواية « اضطراب التلميذ تورليس » في عام ١٩٠٦ ورواية « ثلاث نساء » في عام ١٩٢٤ . أما أعظم أعماله الروائية فعمل ضخيم يحمل اسم « رجل بلاصفت » كان المفروض ان يكتمل في أربعة أجزاء ، ولكن موزيل لم يكمل منه إلا الأجزاء الأولى ، فخرج الجزء الأول عام ١٩٣٠ والثاني في عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخلفاته في عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت في عام ١٩٥٢ ثم في عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السباق والكثير من الأفكار ، ولقد أحل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالباً جديداً بما أخذ به من مناقشات موسعة ودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور أحداث الرواية في فيينا بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترسم صورة ساخرة للكلية الدنوب ، الملكية النمساوية المجرية التي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما في هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الأفكار والقوانين والأحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس كثرة أمانة يستندون إليها . والرجل الذي لا صفات له يدعى أولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه في كثير من سمات شخصيته ، شاب في الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة أن يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول أن يتخذ مكاناً في الحياة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول أن يجد مهنة يرضى بها كل الرضاء فيفشل ، والناس جميعاً في المجتمع النمساوي يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول أن يجد صورة أخرى للحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تزوجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . واولریش لا يريد أن تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لأن الدنيا لم تعد تتتيح للناس هذا النمط الثابت من الشخصية، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدفعه والاشعور يمنعه ، والأشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذي لا سبيل الى تبيده ، وهو ينازل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم تقلبه شرعية عملية ، لانه يرى انه من السخف الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلاً الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه في وقت واحد .

#### يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان اولریش انساناً عاطفياً ، ولكن لا ينبغي أن يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادى . فلا بد أن شيئاً حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفياً ، ولكنه كان في حالة الانارة والاستثارة يسلك سلوكاً عاطفياً بليداً في وقت معاً . لقد جرب كل شيء تقريباً ، وأحس بأنه قد يستطيع الآن أن يرمي بنفسه في كل وقت الى شيء لا حاجة به الى أن يكون ذا أهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له أن يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت في حياته ، جرت وكأنها لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها ببعض . كانت الباء تأتي بعد الالف دائماً ، سواء في الكفاح أو في الحب . ولقد أصبح عليه أن يعتقد بأن الصفات الشخصية التي اكتسبها في هذه الاناء ، كانت تتصل بعضها ببعض أكثر مما تتصل به ، وبأن كل صفة منها ، اذا هو تفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه في باطن ذاته أكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها أيضاً .

وليس من شك في أن الانسان رغم ذلك يتحدد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن متدمجاً فيها . ومن هنا فكثيراً ما يحدث للانسان ان يحس بأنه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكاً هادئاً او منفعلًا . ولو طلب أحد الى اولریش أن يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لانه لم يحدث أن اختبر نفسه -وما أشبهه في ذلك بالكثيرين - كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعوراً معتلاً او مختلاً ، ولم يكن مشتتاً او مغروراً ، ولم يكن اولریش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه او طلائها بما يسمى بمسألة الضمير . فهل كان رجلاً قوياً ؟ لم يكن يعرف، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأ مشؤوماً . ولكنه كان بكل تأكيد رجلاً يثق دائماً في قوته. وهو الآن لا يشك في أن الفارق بين أن يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين الا يكون له شيء منها ، هو فارق في المسلك ، وأنه أمر يقوم على نحو ما على الإرادة وما تفرضه وتقضي به ، او هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها. او أن الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع أن يتخذ حيال الأشياء التي يعانها أو التي يقوم بها مسلكاً يزيد في العمومية او مسلكاً يزيد في الشخصية . فمن الممكن أن يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالالام ، ومن الممكن أن يزيد على هذا فيحس بأنها اهانة ، فتزيد آثارها الى حيث يستحيل عليه احتمالها . كذلك من

الممكن أن يستقبلها الإنسان بروح رياضية ، وأن يعتملها على أنها مشكلة لا ينبغي أن يخافها ، أو لا ينبغي أن يفضب منها غضباً أعمى ، أو لا ينبغي أن يعيرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فإذا ما تصرف الإنسان حيال المشكلة التصرف الثاني ، فهو يضعها في علاقة عامة ( ... ) . وهذه الظاهرة ، ظاهرة أن كل خبرة إنما تكتسب أهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الأحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل إنسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية ، أنه في هذه الحالة يحس بها إحساساً أضعف . ومن الغريب أن الناس يسمون ذلك الشيء الذي يحس به الملاك كقوة فائقة ، برودا وبلادة إذا ما امتلأ هو ذاته في نفوس أناس لا يستطيعون الملائمة عن ميل منهم إلى مسلك فكري في الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام أو مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام أو مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقائل إذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه باللفظة .. والاستاذ إذا استمر وهو بين ذراعي زوجته في حساباته وصف تصرفه بأنه جامد متحجر .. والسياسي إذا ارتفع على هلاك الناس وصف تصرفه حسب نجاحه بالنذالة أو بالعظمة .. أما الجندي والجلاد والجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثر وهم يستنكرون عدم التأثر إذا جاء به غير هؤلاء . هناك - دون حاجة بنا إلى الدخول في أخلاقية هذه الأمثلة - حيرة ظاهرة ، ينبغي على الإنسان في كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحيرة وراء مسألة أولريش خلفية واسعة . لقد كان الإنسان فيما مضى من الزمان ، يضمير أفضل ، إنساناً أكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو أعنف ، يحركهم الرب والبرد والنار والطاعون والحرب ، ولكنهم كانوا في مجموعهم يظنون - مدينة مدينة ، وإقليماً إقليمياً - حقلاً واحداً . أما ما كان يبقى لكل عود من عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة . أما الآن فلم يعد مركز نقل المسؤولية في الإنسان ، بل في الترابطات الموضوعية . المير الناس إن الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات إلى المسرح ، ودخلت في الكتب وتقارير الدارسين والباحثين ، ودخلت في الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشئ أنواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين ( ... ) فمن الذي يستطيع اليوم أن يقول أن الغضب الذي يفضبه هو بالفعل غضبه هو ، في الوقت الذي يتدخل فيه كثير من الناس في أمره ، ويذهبون إلى أنهم يفهمونه منه أكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا إنسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذي خبرها ، ويبدو على وجه التقريب أن الإنسان في الظرف الأمثل لن تكون له خبرة شخصية يصيبها ( ... ) وبدون تحلل مسلك الإنسان المتمركزي ، الذي أخذ الإنسان لمدة طويلة يظن طبقاً له أنه يحتل مركز الكون ، ثم إذا به يأخذ منذ قرون في التلاشي ، يبدو أن هذا التحلل قد وصل أخيراً إلى الآن ذاتها ، ذلك أن الاعتقاد بأن أهم شيء في الخبرة هو أن يخبرها الإنسان ، وأن أهم شيء في العمل هو أن يعمل الإنسان ، اعتقاد أصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السذاجة . ( ... ) ولقد تحتمت على أولريش فجأة أن يعترف مبتسماً حيال هذه المخاوف ، بأنه ، رغم هذا ، شخصية ، وإن لم تكن له شخصية » .

\*\*\*

وإذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الى الحد الذي أصبح الانسان فيه بلا شخصية ، وأصبح اذا احس بشيء لا يمكنه القطع بأنه يخص به وإذا فكر فكرة لا يمكنه القول بأنه هو الذي ابتدعها ، فإنه من الطبيعي أن تتركز الأضواء في كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الأولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي اعتبها حروب محدودة في أماكن متعددة من العالم تحمل في ذاتها إمكانية تفجر حرب عالمية ثالثة في أي وقت . وهكذا فإن إطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز ، بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية في معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبني على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أو نجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن نتوقع ألا يخلو عمل روائي في القرن العشرين من إشارة ما الى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة أن نقول ان هذه سمة مميزة لهذا الأدب المعاصر من أوله الى آخره . وإذا أردنا رواية تتخذ الحرب موضوعاً أساسياً لها نستشهد بها ، فهذه مثلاً رواية أريش ماريا ريمارك « لا جديد في القرب » .

ولد أريش ماريا ريمارك في عام ١٨٩٨ في أوسنابروك وعمل في بيع الكتب فترة وفي الصحافة فترة أخرى ، الى أن احترف الأدب ونشر رواية « لا جديد في القرب » في عام ١٩٢٩ فلفت نجاحاً كبيراً في ألمانيا وفي خارج ألمانيا . واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به في أثنائها وهو في السابعة عشرة من عمره وجرح خمس مرات حتى أوصله على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن أن يدعو الى مزيد منها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استقبلت كتبه ، وغضبت عليه ، فهاجر من ألمانيا في عام ١٩٣٢ . وفي العام التالي أحرقت كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك في سويسرا ثم انتقل منها الى أمريكا وظل بعيداً عن أوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد الى سويسرا مرة أخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوئ الحكم النازي وفضائعه ، ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكري العام . رواية « لا جديد في القرب » تصف أحداث الحرب العالمية الأولى ، ورواية « طريق العودة » (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها العائدون من الجبهة ، وتعالج رواية « قوس النصر » (١٩٥٢) قصة طبيب فر من ألمانيا النازية الى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمأنينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية « جفوة الحياة » (١٩٥٢) حول الأحوال في معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية « لا جديد في القرب » (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة في التاسعة عشرة من عمره ليذهب الى الجبهة ، لقد حثهم مدرستهم كانتوريك على التقدم الى قائد المنطقة والتدريب ، فنقلوا تدريباً عسكرياً لمدة عشرة أسابيع وأصبحوا جنوداً تحت إمرة صف الضابط هيملستوس ، وهو رجل قاس سيء الطبع . وبدأت الممارك ، وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ، وكانت الأحوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الإنسانية . انهم يتقبلون من حال الى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة في المستشفى العسكري بعضهم أصيب والبعض يجلس اليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال اعداد الاستحكامات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى المقابر ، يختفون تحت النعوش ،



ولا ينجون الا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلاء وأخشاب النعوش في كل اتجاه . والأحوال المعيشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء أغلب الوقت ، ولا ينعمون بطعام أفضل الا اذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما اليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال الا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية الى الداخل عند المخازن ومعسكرات الأسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي تعرض لها الأسرى ، حتى ان بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام الى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من أمرهم شيئاً كثيراً أو قليلاً . ومن مجموعة الجنود من يجد مصاباً من الأعداء فيقدم اليه العون ، أو جريحاً فلا يدعه ينزف الى الموت . ومنهم من يصاب في المعارك أصابات تستدعي إرساله الى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة أخرى الى الجبهة . وتتردد الأخبار بان الهدنة توشك ان توقع ، ولكن المعارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط الى القيادة تقريره « لا جديد في الغرب » . وفي هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية، أنها أقرب الى التحقيق الصحفي المطول منها الى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل الى عقدة ما تستبين في النهاية اما بالخير أو بالشر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها بالبعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة الى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له أهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك الى التعبير عنها . ولكن العمل الفني في حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، والتقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب - مشهد الدخول في الجيش - مشهد التعرض للهجوم - مشهد الأسرى وكيف يعاملون - مشهد الجرحى وكيف يعالجون - مشهد القتلى وكيف يسقطون . - وقد أصبح هذا القالب الذي يقرب من قالب التحقيق الصحفي نوعاً له وجوده المعترف به في عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، ويزر النواحي الطريفة او المتناقضة او المثيرة ، ويتوسل بأسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريسة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الأولى التي عرضها ريمارك في روايته اليمية ما في ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما أحدثته في مناطق كثيرة من العالم ، يهنا هنا منها ألمانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من أبنائها ، وخسرت غالبية مصانعها ونسبة كبيرة من الماني العامة والخاصة ، وتحولت الى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جديدة وضعتها الدول المنتصرة لتحويل ألمانيا الى دولة زراعية وإلى تفتيتها الى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان العائدون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم في السن خائر بئس ، وصغير النقي به في اتون الحرب وهو لا يعلم من أمرها شيئاً ، كان هؤلاء جميعاً يواجهون خراباً يحيط بهم من الخارج ، وخراباً يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما ان تحركت قرائح الادباء والشعراء للكتابة ، حتى أحسوا أنهم في فراغ ، وأنهم يتحركون من نقطة الصفر في اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . وإذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء في شكل الأدب أو في مضمونه ، فإن هذا الاضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز في التراث الحضاري الذي أحاطت به الشكوك . وإذا كان الادباء الجدد قد حاولوا ان يحطموا الأشكال ، وأن يحطموا الجمل والتراكيب ، وأن يسفها المفاهيم الجمالية ، وأن

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ، فانهم لم يلبثوا ان دخلوا في حوار معها ، واصبح الانتاج الادبي في عصرنا يتحرك في اتجاه الى الافاد من القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك ايضا في الاتجاهين معا .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنوات القليلة التي تلتها عدداً من الأعمال الروائية وصف فيها اصحابها من احداث الحرب ما علموه او ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا باريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الاديب **جورد جايزر** وروايته « **هجوم يحتضر** » . ولد جورد جايزر في عام ١٩٠٨ في قرية أوبريكسينجن جنوب غربي ألمانيا ، ووجه ابوه ، وكان قسيساً بروتستانتياً الى دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصوير و قام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على مافي متاحفها من كنوز ويخالط الناس ويشاهد الطبيعة المتنوعة وبعد نفسه للامتحان النهائي لأكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند في سلاح الطيران واصبح طياراً مقاتلاً ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ، فعمل في قطع الاشجار الى ان وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبية فانصرف الى الادب تماما . وتعتبر رواية « **هجوم يحتضر** » من احسن روايات الحرب التي ظهرت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت الفصول الاولى منها قد ظهرت في بعض المجلات ، ثم اتخذت الرواية شكلها النهائي وخرجت مطبوعة كاملة في عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عن وحدة من وحدات سلاح الطيران الألماني كانت مكلفة في الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاط السفن الألمانية في الشمال ، وقامت الوحدة بمهمتها على خير ما استطاعت . ولكن الأحوال في ألمانيا تغيرت ، وتعرض ميناء الماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجد الميناء الفطاء الجوي اللازم لان الطيارين الذين صدر الأمر بان يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالأمر ، فقد اساء الضابط المكلف بتلقي الأوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذ اجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط ان السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالأرض ، ولم تكن تسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الأوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حال غيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الاشرار ، ولقد قذفت بهم المقادير الى حيث يتصرفون برغمهم ، فهم يصورون لانفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بها ويجدون في الوفاء بها احتراماً لذات نفوسهم . وحين وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبل ان تبدأ لان العدو دفع اليها بأعداد من الطائرات اكثر وأقوى ، فلم يعد هناك امل في النصر . ولم يكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الاهداف لضربها ، واصبح الطيارون المقاتلون معقلين في الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشتبك معها ، ولكنهم لا يتقدمون . والقيادة لا تريد ان تفهم هذا الوضع غير المتوازن ، ولا تقدر ما في الموقف من استحالة مادية ، فهي تبحث باللوم والتوبيخ الى رجال لا تتقضم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وتطالب القيادة الرجال بان يندفعوا بطائراتهم الى اهداف العدو ليحطموها ويتحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت به صدورهم من نياشين وأنواط امام هذا الاهتمام الهين لهم بالمجز ، ولكن رئيسهم يرددهم عن تردادهم ، ويطلبهم باعادة النياشين والأنواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طريق لا عودة منه ويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الأعمال الروائية التالية لجورد جايزر انه اخذ يتخلص تدريجياً من سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . في رواية « **صوت يرتفع** » ( ١٩٥٠ ) يصور حال الجيل الذي اقبلته الحرب من جذوره ، وابعده عن وطنه ، فلما نجا من الهلاك في ميدان القتال ، عاد الى ظروف الية

في البلاد ، وأصبح عليه أن يلتمس في ذاته شيئاً من القوة يقيم به الحياة الجديدة . أما في رواية « حفلة الرقص الختامية » ( ١٩٥٨ ) فيرسم فيها صورة ألمانيا وقد تفتت أحوالها ، وعادت المصانع فيها الى الانتاج ، وامتلات المصارف بالأموال ، واتصلت في كل ناحية حياة نشيطة . ان جرد جايوز يتمتع هذه الحياة الجديدة ويجد انهادات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم . . ويعود الى الفكرة التي اطلع اليها في « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تلخص في انه لا يستطيع ان يجمع شتات نفسه على اساس متين ولهدف يطمئن اليه . ويمكن ان نعبّر عن المضمون الذي يعالجه جرد جايوز بعبارة اخرى : انه يحاول ان يحل الانسان المعاصر وان يكشف ما لديه من دوافع وما يرمي اليه من أهداف ، ويحاول ان يلقي الضوء على الصدع الخطير الذي اصاب الشخصية المعاصرة ، والذي يعلن عن نفسه احياناً ، ويتوارى تحت الوان زائفة في احيان كثيرة .



يكاد هذا الخط الذي كشفنا عنه في أعمال جرد جايوز أن يكون هو خط التطور الذي يربط المراحل الإبداعية المتتالية في أعمال جيل بأسره من الأدباء الشعراء الألمان المعاصرين : جوتنر جراس ، هاينريش بل ، رودلف هاجلشتاتنجه ، هانس أريش نوساك ، مارتن فالزر ، أرنست كرويدر وغيرهم . يبدأ هذا الخط بخبرات الحرب وذكريات الحرب ، ويتحول الى مشكلات فترة الجوع او فترة الصفر او فترة الدمار ، وينتقل الى مشكلات الانسان الجديد في هذا المجتمع الجديد الذي تهدم قديمه ، واكتسى ماضية القريب ببطء قبيلة أليمة من الائم والعقود والجنون ، ولما حاضره الى الثروة بسرعة فائقة ، فاصبح الانسان الجديد في حيرة ما بعدها حيرة . - وبلى هذا الجيل من الأدباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع في مجال اهتماماته لانه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين أخبارها ، ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر عنها الا القليل او ربما لا يذكر عنها شيئاً على الاطلاق ، ولهذا فهو يعكف على ما يطالع من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا ان نستعرض بعض أعمال الجيل الأول وبخاصة أعمال جوتنر جراس وهاينريش بل . وجوتنر جراس من مواليد مدينة دانتسبيج في عام ١٩٢٧ ، وكانت في ذلك الوقت مدينة حرة ، بمعنى أنها لم تكن تتبع لدول بعينها - بولونيا أو ألمانيا - ولكنها كانت تحصل في جناباتها جذوة صراع لن تلبث ان تتحول الى نيران لا قبل لأحدها . جاء الى الوجود في مدينة لا تعرف لها كيئاً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم . فليس لنا ان ندعش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تتمثل فيها الأحداث التي تواتت على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذي رأى فيه جوتنر جراس النور المكان الذي قدر له ان يخرج فيه الى الوجود ، فهو زمان بين تكبتين ، بين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر في ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تأليف كتابه « كفاحي » وأعاد تنظيم حزب النازي - حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني - منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية في ألمانيا ، ويدخل بألمانيا وباللدنيا في عصر من المحن المادية والفكرية لا بدانيه عصر آخر . فلما بلغ جوتنر جراس السادسة من عمره كان الحزب النازي قد أصبح صاحب الأمر والنهي ، وفي الثانية عشرة رأى نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفي السابعة عشرة طلب للجيش وأصبح في درجة معاون بالسلح الجوى على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن أمام الجيش وقد استهلك الأجيال الأخرى إلا أن يجند الصفار أبناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جونتر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب ، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش في عصر الجوع والدمار . وكان جونتر جراس يجرب مواهبه تارة في الفنون التشكيلية وتارة في فنون الأدب . وعمل بالفصل رساماً ونحاتاً ، ونشر ديواناً من الشعر في عام ١٩٥٦ ، ثم طالع في اجتماع الأدباء الذين ينظمون أنفسهم رواية « **الطبل الصفيح** » فنال جائزة الجماعة ، وعكف على إتمام الرواية . وسافر جونتر جراس إلى باريس فأقام فيها مع زوجته أربعة اموام ، وعاد إلى برلين في عام ١٩٦٠ وقد أصبح أديباً شهيراً . كانت روايته « **الطبل الصفيح** » قد تمت وظهرت مطبوعة في عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً في ألمانيا وخارج ألمانيا .

وأول ما يطالع الإنسان في هذه الرواية أن أحداثها تدور في جزء كبير منها في دانتسيج وإنها تتركز في « **العصر الهتلري** » ، وتوسع دائرة الزمان فتصل أحياناً إلى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة . من هنا نفهم الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذي يخيم على الرواية ويطبع شخصياتها . **وجونتر جراس يخلط الواقع والواقع خلطاً متعمداً حتى يمكننا القول بأنه يوسع أسلوب كافكا ويخضعه لفاهيمه ، فهو يسير في طريق بين الواقعية والسرالية ،** يميل تارة إلى هذا الجانب ، وتارة إلى الآخر ، حتى يستجلي وجهي الشخصيات ووجهي الأشياء . جونتر جراس يصف الحرب والواقع ويحدث عن هتلر ومنظمات التنازية ، فينقل القارئ إلى عالم الواقع ، ثم إذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم . تروي رواية « **الطبل الصفيح** » قصة أوسكار ماتسيرات الذي ولد في عام ١٩٢٤ في دانتسيج وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره أن يوقف نموه وأن يبقى جسمه على حجمه . وهكذا أصبح أوسكار قزماً أو مسخاً أو « **قزعة** » ، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذاكراته من المصححة التي انتهى إليها ، يكتبها أو على حد تعبير جونتر جراس « **يطبلها** » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته . ويستعيد أوسكار ماتسيرات قصة حياته من مراحلها المبكرة ، بل يسبق هذه المراحل ، فيحكى عن جده وجدته ، ثم عن أمه وأبيه وعن يظن أنه عشيق أمه . أما الجدة فيتحدث عنها في فصل بعنوان « **الجوئيلة الواسعة** » يقول فيه مثلاً :

« كانت جدتي » أنه برونسكي « تجلس في عصر يوم من أيام أكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل في جوئيلاتها ... وإن كنت قد أشرت لتوي إلى جوئيلة جدتي وأوضحت اشارتي إضاحاً كافياً بقولي : كانت تجلس وترفل في جوئيلاتها ، ثم إن كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « **الجوئيلة الواسعة** » فأنما كان ذلك لأنني أعرف الدين الذي أدين به لهذه الجوئيلة . والحق أن جدتي لم تكن ترتدي جوئيلة واسعة واحدة ، بل كانت ترتدي أربع جوئيلات ، الواحدة فوق الأخرى ... الواحدة تلي الأخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجوئيلة الواحدة من يوم لآخر » .

ثم يتناول الجد بالحدث ، ويحكى كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات في تصويرها . ثم ينتقل إلى أمه وأبيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو إلى الوجود . ويهتم في هذا الفصل بالإشارة إلى أن أمه « **أنجنس** » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذي جند في الحرب العالمية، وكانت تعمل آنذاك ممرضة في المستشفى، وحدث أن نقل إلى المستشفى جريح اسمه ألفريد ماتسيرا ، كان مصاباً بطلقه في فخذه ، فقامت بينه وبين الممرضة أنجنس علاقة انتهت بزواجهما . فلما خرج ألفريد من المستشفى لم يعد إلى موطنه في الراينلاند ، بل بقي في دانتسيج واشتغل مع زوجته في التجارة وافتتحا محلاً للبقالة . وولد أوسكار ، ورأى النور على حدود صفة متمثلاً في مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون أو أربعون وات كانا يتدليان من النجفة في السقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت أمي حتى الوقت الذي جاءه فاهي المخاض تقف في الدكان وتعيء السكر في أكياس زنة رطل و أكياس زنة نصف رطل . ولم يكن الوقت يسمح بنقلها إلى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة في السن من الشارع المجاور ، كانت من حين لآخر تمر حاملة حقيبتها الصغيرة ، فجاءت إلى حجرة النوم وساعدتني وساعدت أمي على أن ينفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الأم بمولده وقالت : « عندما يكبر أوسكار وبكل الثالثة من عمره سنعطيه طيلة من الصيف » . كان الولود أديباً مفكراً منذ خروجه إلى الدنيا ، فلما سمع وعد الأم باعطائه طيلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطيل عليها معبرة عن نفسها ، وفكر في الحيوانات التي تعبر عن نفسها بالطين ، ثم في البشر في المناطق التي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطين ، استقر في ذهنه أنه سيستخدم الطيلة الموعودة وسيلة للتعبير القوي عن أفكاره وإحاسيسه وريباته . وأتم الثالثة ، ونال الطيلة وقرر أن يكف عن النمو ، وأن يقوى ما بينه وما بين الطيلة من علاقة ، فأصبح يستطيع أن يحطم بدقات طيلته الأشياء وأن يثير الشغب بل وأن يكون جماعة من الصبية المشاغبين يتبعونه . ورفض أوسكار بأن يتعلم شيئاً في المدرسة ، ولكنه تعلم القراءة في كتابين ، كتاب **راسبوتين** الدجال الروسي الشهير ، وكتاب **«التبادلات المزدوجة»** لجوته . وسارت رحلة أوسكار في الحياة مليئة بالمصائب والمصائب التي كان يستنزله على أبيه وأمه وأبيه المحتمل ، عشيق الأم يان برونسكي ، وحبيبته روسفيتا . وكان أن ماتت الأم . يقول عن وفاة الأم :

« ليس صحيحاً أن ماتسيرا اضطربا ما إلى العودة إلى أكل السمك . فقد بدأت بحريتها ، وقد تملكته إرادة تحارب العقول في فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقواها ، بعد عيد الفصح بأسبوعين أو أقل ، حتى قال لها ماتسيرا : « لا تأكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكان هناك من يرغبك على أكلها » . كانت تأكل السردين في الصباح ، وتأكل سمكاً مقدداً في الضحى وتتفدى على السمك المقلي في الظهر ، وتتناول السمك في طعام العشاء أيضاً حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين، ونقلت إلى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملاً في الشهر الثالث فأعطاها الطبيب حجرة منفردة ، كانت تريها فيها ، ولدة أربعة أيام طوال ، وجهها المنفعل بالقرف ، المتسم لي في فقرز أحياناً ، وقد شوهته التقلصات . . حتى لفظت في اليوم الرابع . . ذلك النفس الضئيل الذي يحتم على كل إنسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة . وهاهو ذا حديث الناس يكثر . . لقد رأيتني قرماً من فصيلة العفاريث، ولو استطاعت لقتضت عليّ ، ولكنها لم تقض عليّ لأن الأولاد ، حتى العفاريث منهم ، مقيدون في السجلات . . . وكان أن أكلت سمكاً، ولم تخير حتى الطابع منه . . . والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القرم العفريت وأودى بها إلى القبر » .

ويتناول الكاتب في صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية في فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم في فترة الحرب . ويمكن اعتبار هذا الجزء في حد ذاته رواية موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقد اللاذع للعصر . ان «الطبله الصفيح» مجموعة من الروايات متداخلة بعضها في البعض ، وهذه الروايات تتجاوز في غير ما صعوبة نظرا لاسلوب التقرير الصحفي او المقال العلمي او النص النقدي الذي يلجأ اليه جوتنر جراس محطما القالب التقليدي للرواية ذات الاحداث المتواترة . ومن بين الخطوط التي تنتسج منها الرواية خط التطور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو في الهيئته البدنية العامة ، فهو ينمو جنسياً ، ويخرج من مرحلة ليدخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسياً ويقيم علاقة جنسية مع ماريا زوجة ابيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جوتنر جراس الكثير من امر هذه العلاقة تفصيلا على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذي تضعه ماريا ليس ابن ماتسرات بل ابنه هو . ويحدث ان يموت ماتسرات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشارك في الجنازة كورت وهو في الرابعة من عمره واوسكار وهو في الحادية والعشرين . واثناء الدفن يعث كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى رأس اوسكار فتصيبه في مؤخرة راسه ، واذا بهذه الضربة توقف اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت واصبحت الحال غير الحال . يقول اوسكار :

« فانتزعت طبلتي من جسمي والقيتها هي وعصبيها الى قبر ماتسرات وقررت أن أنمو ، وفي الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد في اذني ، واصابتني ظلمة في حجم عين الجمل في مؤخرة رأسي ، القاهها على ابني كورته البالغ من العمر اربعة اعوام ونصف ... وبدا نموي يتقدم بخطي كانت ضئيلة ولكنها كانت ملحوظة ... وربما كان كورت يريد أن يرى فيّ ابا كاملا ناميا » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة ، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل تارة وكفنان تارة أخرى ، ثم يتصل بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثة الممرضة دوروتيا التي كان اوسكار على علاقة بها ، وتتجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه في مصحة الأمراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته .

تتابعت بعد هذه الرواية أعمال روائيه أخرى ، منها « قطة وفار » ( ١٩٦١ ) و « سنوات قلدة » ( ١٩٦٣ ) و « تخدير موضعي » . ولكن جوتنر جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذي بلغه في «الطبله الصفيح» . ويمكننا أن نستخلص مميزات الفنية اعتماداً على رواية «الطبله الصفيح» وهي نفسها مميزات ادبه الروائي عموماً . جوتنر جراس يجمع - كما ذكرنا - بين الواقع واللاواقع بطريقة تدركنا بطريقة كافكا وان كان جوتنر جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر من التاريخ ومن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث عنه تارة ب « هو » وتارة ب « أنا » ويسميه باوسكار في أحيان أخرى ، انه يقترب منه ويبعد ، يتقمص شخصيته ثم يخلصها ، ويبين في هذه الاثناء ان الانسان لا يجد في الحياة المعاصرة سبيلا الى تحديد شخصيته . وجوتنر جراس ينوع اسلوبه تنوعاً عجيباً ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوه ، وبعارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناثوريين ، . ومن هنا فاننا لا نجد في الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسعى اليه جوتنر

جراس ، وإذا صح أنه يسعى إلى شيء في هذا المضمار فهو إنما يسعى إلى تحطيم ما كان مالوفا من التزام وحدة وتجانس في الأسلوب . وإذا كان جوتشر جراس يحطم المألوف في هذا الاتجاه ، فإنه يحط به في اتجاهات أخرى متعددة غيره ، منها الكشف المبالغ فيه عن التواحي الجنسية ، والجري وراء الموضوعات والمشاهد المقرفة أو المروعة . ويحرص جوتشر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلها في قالب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنه - دانتسج وما حولها - ومجموعة تدور حول اشتغاله بالفنون التشكيلية .

### ★ ★ ★

وشخصية الابن الذي يقف نهوه ويظل قزماً شخصية متكررة في الأدب الألماني المعاصر . وكتاب الرواية يعودون إليها لأنها تتيح لهم مجالاً مضعفاً للنقد ، مجالاً لنقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجالاً للنقد العميق من وجهة نظر الكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصية المسخفة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه من الجيل القديم ، وتمرد الأبناء على الآباء تمرداً يصل إلى حد العداوة أو الاستخفاف لأن الآباء هم الذين كانوا يحملون المسؤولية في المجتمع الألماني عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذه الشخصية في رواية « الأقزام العمالقة » لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالمية في مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيل الجديد الذي لم تمسذ ذكريات الحرب بالشيء الهام بالنسبة إليه ، فهي من مواليد ١٩٣٧ ، وهي لذلك لا تذكر إلا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطام ثم المرحلة الثالثة مرحلة البحث عن الذات . ونقطة البداية في فهم إنتاج هذا الجيل الجديد من الرواية والشعر وغيرها من الأعمال الأدبية والفنية هي موقف هذا الجيل الرفض لا حيال الحياة التي وجدها ، أو التي بقي إليها فحسب ، بل حيال الجيل الذي سبقه ، جيل الآباء ، الجيل الذي خرج فوجد نفسه في رعايته اجتماعياً وفكرياً وثقافياً ودينياً . . الجيل الجديد - ونقص منه بصفة خاصة قطاع المتمردين - ينكر المايير السابقة والقيم الموروثة إنكاراً تاماً . ومعنى هدام الناحية الفنية أنه يجدها قبيحة ، منفرة ، مرعبة ، هزاة ، مسخفة . . . وما إلى هذه القيم الجمالية التي يعوزها الانسجام الفكري أو الوجداني أو الحسي . ويتمثل هذا الموقف الرفض في قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتنسبرجر ، تحمل عنوان « تاريخ حياة » :

#### « تاريخ حياة »

عندما خرجت صارخاً

من نعشي ، من أمي .

بين مولدى الخائن

مختوماً بالزيت والماء والملح

وبين موتى الذى ولدت به ،

في تلك الآونة الطويلة بين يوم الجمعة

ويوم جمعة وضبح مشترك ، طعمت

وعمّدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه

وجه القوة الذي يكسوه الطلاب .

كان الشالج يتغير كل عام مرة .

وكنت أنا اغير كفني كل يوم مرة .

ولاحظت خطوط السماء الأربعة .

وافلتت كلماتي على ربح .

ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .

بالليل يثقل كبدي وكأنه الحجر .

وعندما يحل يوم جمعة أسمع صرخة .

كانما أنا أصرخ في كفني الأبيض .

قبل آونة طويلة ، ساعة مولدى ،

فأنام غاضبا وأفكر :

هذا لا يعنيني في شيء . ستكون هناك

حرب أخرى ، وكلب ميت آخر ،

ولست أنا الذى سارسل الى القمر على قديفة

مدقوتنا في مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

اننا هنا نجد الشاعر يرفض أشياء كثيرة أساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض المفاهيم والكلمات ويرفض بطبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة .. وهو يصور الحياة كأنها الموت ، ويصور الام وكأنها النعش ويتحدث عن حرب أخرى وكلب ميت آخر يرمزه الى الناس . بهذه الصورة تقترب من عالم رواية « الأقسنة المعالقة » لالسرن . انها منذ البداية تجمع الأضداد في هذه الكائنات او هذه الأشياء التي تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهى تخرج من جمع الأضداد الى اسساوب يذكرنا بكافكا ، فهي تميل بالمتضادات والمتناقضات الى ناحية الطابع التهمكي الكريكاتورى ، وكانما الأشخاص أقزام أرادوا ان يكونوا عمالقة ففشلوا ، او عمالقة استحالوا الى أقزام ففشلوا ، وتكونت لوحات مهزوزة تجمع بين التأثير المضحك والمحزن في وقت واحد ، وتدور الرواية ، او المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لابلاين » . . ولد صغير لم يدخل المدرسة بعد . . ينظر ويصف دون أن يعرف قيّداً أو منطلقاً أو أخلاقاً أو تقاليد . أول المشكلات التي تطلعا في « الأقزام المعالقة » هي مشكلة العلاقة بين الابن والديه . الابن يرفض أبويه . ولهذا فاننا نجد له أباً ميتاً ، وأباً حياً في وقت واحد ، ونجد ان أباه الحي يصططحه الى قبر أبيه الميت . والاب الحي يعمل مدرساً شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجهد وما له منهما نصيب . والاب الحي نهم يذهب الى المطعم فياكل - بالفعل او على سبيل الظن - طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء الى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقهم . هو عندما يأكل اللحم يأكله نبئاً من الداخل ناضجاً من الخارج فقط فيتسبب للابن في الإصابة بالدودة الشريطية التي تضعفه اضعافاً شديداً ، وكانما تريد المؤلفة بالدودة الشريطية الرمز الى الضرر



الذى يلحقه الآباء بالإنهاء . وتتسع الدائرة فتظهر الام ، وهي امرأة مجردة من الإرادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم ، لا يزيد دورها عن التبعية والمعانة . انها قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنها لا تستطيع أن تسلك الخيط في الأبرة . وتظل هذه الام مشتركة في أحداث « الأقزام العملاقة » إلى أن نفاجأ بأنها لم يعد لها وجود ، وكذلك الأب لا نجد له اثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم إلى البيت . أو إلى ما يظن أنه البيت ، يجد امرأة ورجلا يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

**وتعرض المحاولة الروائية في إطار الرفض العام أنماطا بشرية تنبض بالحياة ولكنها تتجرح إلى ما يتحول بها إلى صور ساخرة لا مصححة لا معقولة .** هذا هو الطبيب تراوتبرت الذى يتم بالكلاب أكثر مما يهتم بالمرضى ، والذى يثقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة ينثر بها الرعب في نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكلاب والأغنام فتوقعه هذه الحيوانات على الأرض وترتب فوقه ولا يستطيع أن يصرف بشيء خيالها . وهذا هو الجزار الذى يحفل بيوبيله فى يقدم إلى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن يأكلون السجق بنهم جنوني حتى يتخمو ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندي فقد ساقا في المعركة فأصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضطرب بين ذكريات زوجها المتوفى وتعلق بتصورات دينية مهزوزة ، ولا تستطيع في اضطرابها هذا أن تقضي شأنا من شؤون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائرا القوي عديم الإرادة تسيطر عليه مرضة من المصحة اضطرتة إلى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية « الأقزام العملاقة » إلى الشخصيات المنفردة مجموعات من البشر في حركات غير معقولة : مجموعة السائرين في موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل أن يصل إلى غايته . . ومجموعة الهمج الذين يعيشون في القمامة . . ومجموعة رواد الغابة الذين يرددون في شبك معلقة بين الأشجار ويتعرضون لهجوم عجيب . وجيزيله السنر تأخذنا في جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ، والمدرسة من الداخل والخارج ، والمطعم والمقابر والشوارع والترام والغابة والصحة والمطار المهجور وأماكن تجميع القمامة ، والكبارى والنهر . . . أماكن يبدو عليها كأنها موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما نكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

**تذهب جيزيله السنر في تصويرها للشخصيات والأماكن وفي معالجاتها للمفاهيم مذهبا يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضاد ، وهي لا تقبل شيئا قائما على حالته ، بل تصب عليه وابلا من النقد حتى تستجلى جوانبه ، وهي إذا كانت لا تصل إلى استجلاء شيء ، فهي على الأقل قد أوتيت الجرأة على المحاولة .** الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بأمور الدين والتعاطف بالقواهر دون الباطن . حقيقة أنه صورة مهزوزة ، وأنه يدعو للضحك ، ولكن المصنوعون لا يخفي على القارئ المتعمق . وتؤكد السنر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد أماكن الأشياء وأحجامها ، فهي إذا قالت « إلى اليمين » استدرت وقالت « أو إلى اليسار إذا نظرنا من الناحية المقابلة » . وهي لا تقيس بالستيمتر والمتر بل تقيس نسبة إلى أشياء مثل « عرض بيت » أو « مقدار شبك » أو « مسافة تساوى خمس أغنام » . وصعوبة التحديد تشمل الأشخاص كذلك ، فقليل ما نعرف أسماءهم ، وهي تشير إلى الأشخاص نسبة إلى كلام قاله أو عبارة رددوها . وقد تضطرب الأمور بالإنسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن أنه يواجه شخصا آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة شديدة وما أشبهها بثورة جوتنر جراس ، وهي تظهر واضحة في التفصيل في معالجة الأمور الجنسية تفصيلاً يجتاز كل حدود ، وعدم الحرج أمام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمر عليها عابراً ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، وإذا كان جوتنر جراس على سبيل المثال يفيض في حديث التاريخ والسياسة فلا شأن لجيزيله السنر بهذه الأشياء . أنها تريد للانسان أن يبدأ من البداية ، وتصور مدى الصعوبة التي يقابلها في هذا المضمار ، لأنه لا يجد الطريق مستقيمة خالية؛ بل يجدها معوجة ملتوية مليئة بالمواقف والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . فابت الانسان يستطيع أن يحدد من جديد الأرقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكايل ويحدد الاتجاهات ثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع أن يقف بقدم ثابتة على أرض واضحة وأن يتفاهم مع الآخرين على أساس من الوضوح المتبادل .

**مشكلة الخلاف بين الأبناء والآباء أذن مشكلة حادة في الأدب المعاصر في ألمانيا ، والإدباء بعالم جوتنر كل على طريقته . والجراحة « الشكسية » التي نجدها في أعمال البعض مثل جوتنر جراس وجيزيله السنر ، لا يجد أدباء آخرون ما يدعوهنم إلى الأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النمط التقليدي من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيء وانتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه في حدود إمكانيات الفهم العام ، دون أن يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الإناء لتصرفات الآباء أو ربما ثورتهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الأدباء زيجفريد لينتس وهانريش بل .**

**وزيجفريد لينتس** من مواليد عام ١٩٢٦ في ليك ببروسيا الشرقية ، درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والأدب الانجليزية والأدب الألمانية ثم اشتغل بالصحافة والنقد الأدبي فلما ذاعت شهرته ، بعد نجاح أعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه على التأليف . وروايته « **درس في اللغة الألمانية** » التي ظهرت في عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف أساسي في الرأي بين الابن والآب .. الأب يعمل شرطياً في خدمة النازية ويؤدي مهام منصبه بتفان لا نهاية له والخلص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنفوذ . ولقد حدث أن اكتشف الأب أن صديقه الرسام تانزن يقف من النازية موقف العداء ، فقرر أن يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . أما زيجي ابن الشرطي فانه يقدر الرسام ويحترمه ويرى أنه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام في الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولى الابن على صور الرسام وأخفاها في طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والاندلاف . وكانت الطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيداً عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بين الأشياء التي أنقذها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وإيداعه إصلاحية الأحداث . وكانت إصلاحية الأحداث تسمى الى اصلاح من يحاولون اليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الألمانية من الفتى أن يكتب مقالاً عن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله أبوه الشرطي في صديقه الرسام العظيم ، ويتصور ما فعله أبوه في أخيه الأكبر عندما فر من الجندية تمرداً على النازية فما كان من الأب الا أن ابلغ من ابنه ، وتراجعت الصور على الفتى فلم يستطع أن يتم المقال ، وظن المدرس أن الفتى رفض كتابة المقال تمرداً على الإصلاحية ، فوضعه في زنزانه بمفرده . وهناك كتب قصة « **ذلك الدرس في اللغة الألمانية** » .

زيجفريد لينتس يتخذ لمادته القصصية قالباً محكماً غايصة الاحكام : فتى في زنوانة باصلاحية الأحداث يكتب ذكرياته عن أبيه الذي تسبب في دخوله ظلماً الى الاصلاحية . في هذا القالب تنوالى المشكلات الحادة التي يواجهها الجيل الجديد في المجتمع الألماني المعاصر . مشكلة تصرفات الاب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية واخلاقية أيام حكومة كان بحكم الوظيفة ملزماً بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو تمرداً عميقاً ، وهي في الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة في خدمة المبادئ والثقافة والقيم الانسانية . وتتراكم على مائدة البحث مشكلات عامة : مشكلة الحرية - مشكلة الاخلاق في عالم متغير - مشكلة الواجب بين السلطة والضمير .

أما هاينريش بل فيعالج هذا الموضوع في روايته « آراء مهرج » التي تميل بالنقد الى النواحي الاجتماعية قبل غيرها من النواحي ، وهاينريش بل من أبرز ممثلي الفن الروائي في ألمانيا المعاصرة ، ولد في كولونيا في عام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجنّد فيها وظل جندياً حتى انتهت الحرب في عام ١٩٤٥ وأسرت به القوات الأمريكية ووضعت في معسكر للأسرى في شرقي فرنسا . فلما عاد الى ألمانيا التحق بالجامعة للدراسة الآداب الألمانية ، وعمل في ورشة نجارة يمتلكها اخوه لينفق على دراسته . وسرعان ما صنع لنفسه اسماً في عالم الأدب ، فحصل في عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة ٤٧ » ثم على العديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من ألمانيا ومن الخارج . ويعالج في رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المحطم في سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الاقتصادية الهائلة التي شهدتها ألمانيا . في رواية « آراء مهرج » التي صدرت في عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصية شبيهة بشخصية الطفل - الرجل عند جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل الجاد - الهائل ، شخصية المهرج الذي يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حركات مضحكة ، ولكنه في الحقيقة انسان صاحب أفكار ومبادئ . وتتيح هذه الشخصية المزدوجة ، مثل شخصية الطفل - الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو أكثر تأثيراً في القارئ الذي يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير من الفطنة والحكمة . والمهرج هنا شأب ينفصل عن أسرته لانه لا يستطيع ان يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح في المجتمع بالنفاق ، وهي تنافق هنا باسم الدين بعد ان عاد للكاثوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان أيام النازية . والمهرج لا يقر أباه على الطريقة التي يريد أن ينشئه عليها وان يكونه على اساسها ليندمج في المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المرة تلو المرة بصخرات المجتمع النافق القاسي الذي لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريانا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باسم الدين وتتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانماؤها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هاينريش بل قد نشر في عام ١٩٥٤ رواية أخرى نحب أن نشير اليها وهي رواية « بيت بلا حارس » التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباءهم في الحرب فشيئاً ب شيئاً لا حارس عليها . مارتين باخ فقد أباه في روسيا . كان الأب انساناً رقيقاً يكتب شيئاً من الشعر ويتمنى ان تتاح له فرصة في الحياة ليصبح شاعراً ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت امرة الملازم الشرير جيزلر الذى قرر أن يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمة حاجة اليها فلم يعد باخ منها . وشب مارتين لا يعرف من ابيه الا صورته ، ولا يعرف الا امه وجده اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الام جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد أن تتزوج مرة اخرى بعد موت زوجها الأول في الحرب ، حتى عندما تقدم اليها السيد البرت الذى يقيم في البيت نفسه لم تعره انتباهاً . اما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليماً معافى واتم دراسته بالجامعة واشتغل بالنقد الادبي وأخذ يلقى محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم راي باخ الذى تسبب بحقه الاسود في الفتك به . ولم تستطع الأرملة المكلومة أن تسكت على هذه الوقاحة الدنيئة ، وصرخت بالحقيقة في وجه رجل مات ضميره ، وظن انه يستطيع ان يلبس لكل زمان قناعه . - اما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة ابيه في الحرب ، ان الرجال يترددون على امه فيزورونها ثم ينصرفون ليعودوا اولاً يعودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الام بأنها فاجرة . وعلم الصبي ان الكبار يتحدثون عن امور حديث التوقير والاحلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماماً ، انهم يتحدثون عن الاخلاق ، ولكنهم في الحقيقة يستترون وراءها يفعلون ما يحلو لهم أو يضطرون اليه .

ونحن اذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا أن السنوات العشر التي مرت بين ظهور الاولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتماماته الأدبي ، فبعد أن كان يهتم بالحرب والمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ ركن على الانسان ومكانته في المجتمع بصفة عامة . وجمع هاينريش بل في رواياته بين الدراسة التحليلية للانسان في حد ذاته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد ان يجابهها دون ان يتحطم .

★ ★ ★

**وموضوع دراسة الانسان ومحاولة الوصول الى شيء ثابت يمكن ان يقيم حياته عليه في اطمئنان،**  
**موضوع عام يشغل بال اصحاب الاقلام في عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسرى ماكس فريش من أبرز من تعرضوا له . في رواية « شتيلر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انسانا هرب من المجتمع الذى يعيش فيه واختفى فترة من الزمن ثم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديمه، وتنتهي به هذه المحاولة الى ضياع شخصيته تماماً . اما رواية « هومو فايبر » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الانسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الانسان عنه هل هو وليد المصادفة او التدبير المحكم . واذا كان هومو فايبر ، بطل الرواية قد ظن ان حياته تتطور من مرحلة الى مرحلة تطور كل شيء بحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الارقام في الرياضيات ، وتتداخل بعضها في البعض تداخلا يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الانسان الكميات الرياضية في تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل الى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالفها الشك ، فان حياة هومو فايبر تنتقل من مصادفة الى مصادفة حتى يتأكد ان حساباته الرياضية لا تطابق واقع الامور في هذه الدنيا . انه يرحل الى أبعد بلاد الدنيا ، وابتعد عن مطلقته « هنث » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر في العودة الى الزواج تكون المرة التى يتعلق بها هي ابنته من مطلقته ، ويقع في محنة خطيرة**

لانتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حياة البنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقته بعد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهم مكانه منها . ويمالج ماكس فريش في رواية « **ليكن اسمي جانتنبين** » التي نشرها عام ١٩٦٤ موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا في نظره الى فراغ وامتلأت بالاضطراب وأصبح عليه ان يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو في معرض هذا البحث يجرب شخصيات متعددة يلبسها كما يلبس الانسان الثوب . الواحدة بعد الاخرى ، لعله ان يجد الشخصية المناسبة له في ظروف يرتاح اليها .

ولا ينبغي ان نغفل عن الأعمال الروائية لـ **فريدريش دورينمات** (١٩٢١) الأديب السويسري الكبير الذي تقوم شهرته في المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وان تقدمت البحوث العلمية والمبتكرات التكنولوجية وبعد ان امتلكت الانسانية أدوات الدمار التي تكفي لإبادة الحياة في لحظات، قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنياً الا في قالب الكوميديا . وهذا هو الإطار الذي ينبغي ان نضع فيه رواية مثل « **يوناني يبحث عن يونانية** » التي نشرها فريدريش دورينمات في عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشاب أرنولف أرخيلوخوس الذي يعيش في بلدة ما في سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد ان الأحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وان الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر في الزواج وقرر ان يعلن في الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المرأة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت في حياته خلويته سالونيكى الفنية الجميلة ، قرات الاعلان ووضيت بان تنزوجه . وتغيرت أحواله فأصبح يعيش في فيلا جميلة ، وأصبح مديراً لشركة بل وشغل منصباً رفيعاً في مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجه التحديد ، يوم عقد القران فهم أرخيلوخوس ان المرأة التي تتيح له هذه الحياة الرغدة غائبة . ولم يستطع ان يحتمل نظرات الناس الساخرة اليه فهرب من خلويته وأخذ يجرى حائراً في شوارع المدينة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذي يخطط لأعمال انقلاب عجيبة . ورضي أرخيلوخوس في يأسه بان يشترك مع هذا اللئيم الخطير ، وان يتعاون معه في السبيل التي يسير فيها . وتلقى أرخيلوخوس تكليفاً بأن يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل ان يلتقي القنبلة ، دخل في حوار مع الرئيس ، فوجده انساناً لطيفاً واسع الفهم كبير القلب . وهنا تراجع أرخيلوخوس عما اعتزم وخسرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء أثره في تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد علم ان الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وان الانسان حيث يلتبس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليه . وعاد أرخيلوخوس الى خلويته فوجد انها قد اختفت .

ولـ **فريدريش دورينمات** رواية طريفة هي « **القاضي وجلاده** » نشرها في عام ١٩٥٢ وارتفع فيها بالرواية البوليسية الألمانية الى مصاف الأعمال الأدبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب أمم أخرى قد سبقته اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قدمها الأديب النمساوى الشاب بيتر هاندكه (١٩٤٢) في رواية « **البائع المتجول** » وناقش فيها على عادته القيمة

الفنية والفكرية لقالب الرواية البوليسية . وغيرهذه المحاولة في مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيمستر ( ١٨٩٩ ) لكتابة القصة البوليسية للأولاد « اميل والمخبرون » مضيئاً بهذه الرواية عملاً قيماً آخر في قائمة الأعمال الروائية التي كتبها للأولاد .

### \*\*\*

ونحن اذ نختتم عرضنا للأعمال الروائية في ألمانيا في العصر الحاضر نرجو أن نعود الى هذا الموضوع مرة أخرى لنعرض أعمال مارتن فائزر واوغيونزن وفالتر ينس وانجورج باخمان وأن نتناول خاصة روايه أرنو شميت التي اصدرها منذ سنوات قليلة تحمل اسم روايه وماهي في الحقيقة الا مجموعة ضخمة من المذكرات الموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيع حتى القارئ المتأنى الصبور أن يطالعها . . ومحاولة جابرييله فومن في الرواية القائمة على « القص واللصق » فهي تتناول مجموعة من الكتب والجرائد وتقص منها نصوصاً بأكملها تاصفها بعضها في البعض دون أن تصيف شيئاً من عندها .

### \*\*\*

### المصادر والمراجع

- هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرنا أغلبها في كتابنا «صفحات خالدة من الأدب الألماني» ص ٦٢٣-٦٧٩ ، دار صادر بيروت ، ١٩٧٠ .
- ونعجب أن نشير إلى طائفة من الترجمات والمقالات عرفنا بها شيئاً من الأدب الألماني المعاصر :
- - هرمن هيسه ، لعبة الكريكات الزجاجية . ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكتاب العربي ( من الأدب العالمي ) .
  - - هرمن هيسه ، قصة شاب ( بيتر كامينستند ) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكتاب العربي ( روايات عالمية ) .
  - - عن أدب دورينمات ، مقالتان بقلم دكتور مصطفى ماهر . قدم بهما انزارة السيده المعجوز ( سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٥ ) ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ( وللتوزك ( سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الإرشاد والأبناء ) .
  - - مجموعة قصص ألمانية حديثة ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ومجلد آخر منها بعنوان « غناء العناكب وقصص أخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر وآخرين .
  - ( يحتوي المجلدان على بيانات عن حياة وأعمال بعض الأدباء الألمان البارزين المعاصرين ) .
  - - مقالات من هرمن هيسه ، فولجنج بورشرت ، جوتفريد بن ، جونتر جراس ، هانس ماجنوس ، انسنسبرجر في مجلة الفكر المعاصر القاهرية في اعتماد : مارس ١٩٦٥ و سبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .
  - - فرانتس كافكا : القضية ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكتاب العربي .
  - - فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكتاب العربي .
  - - جيزيله السنر ، الأرقام العملاقة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ( روايات عالمية رقم ٤٩٤ ) .

أما المراجع الأجنبية فنختار منها: العناوين التالية :

- Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, 1967;
- Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, 1967;
- Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1961.
- Wilhelm Emrich: *Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn*. In: *Deutsche Literatur in unserer Zeit*. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;
- Fritz Martini: *Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans*. In: *Deutschunterricht* (Stuttgart), 1951, Heft 3;
- Rolf Geissler (Hrsg.) *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*, Frankfurt/Main (Dietterweg) o.J. (1962);
- Helmut Arntzen: *Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte*, Heidelberg (Rotho) 1962.
- Bertha Berger, *Der moderne deutsche Bildungsroman*, (1942);
- K.A. Kutzbach, *Autorenlexikon der Gegenwart* (1950);

- F. Lennartz, *Die Dichter unserer Zeit* (1952);  
 H. Fischer u. O. Mann, *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.* (1954);  
 K.A. Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart* (1957);  
 H.E. Holthusen, *Der unbebaute Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur* (1951);  
 W. Kohlschmidt, *Die entzweite Welt*, (1953);  
 I. Meidinger-Geise, *Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung* 1956);  
 Albert Soergel u. Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit*, zwei Bände, 1961;  
 D. Wober, *Deutsche Literature seit 1945*, (Kröner);  
 Thomas Koebner, *Tendenzen der dt. Literatur seit 1945*, (Kröner);  
 Werner Welzig, *Der dt. Roman in 20. Jh.*, (Kröner),  
 Karl Migner, *Theorie des modernen Romans*, (Kröner);  
 Brian Keith-Smith, *Essays on Contemporary German Literature*, London 1966;

وفيما يلي ثبت بالروايات التي عالجتها أو اشترنا إليها :

- Thomas Mann, *Die Buddenbrooks*, *Der Tod in Venedig*, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, *Der Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder*, *Lotte in Weimar*, *Dr. Faustus*, *Der Erwählte*.  
 Heinrich Mann; *Im Schlaraffenland*, *Prof. Unrat*, *Der Untertan*, *Die Armen*, *Die Jugend des Königs Henri IV.* *Empfang bei der Welt*,  
 Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-Lun*, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, *Berge, Meere und Giganten*, *Berlin Alexander-Platz*, November 1918, (Roman, Tetralogie), *Die Süd-Amerika-Trilogie*, *Hamlet oder die lange Nacht*.  
 Franz Kafka, *Der Prozess*, *Das Schloss*, *Amerika*.  
 Hermann Hesse, *Unter dem Rad*, *Peter Camenzind*, *Gertrud*, *Siddharta*, *Der Steppenwolf*, *Narziss und Goldmund*, *Das Glasperlenspiel*.  
 Werner Bergengruen, *Der Grosstypmann und das Gericht*, *Am Himmel wie auf Erden*.  
 Gertrud von Le Fort, *Die letzte am Schafott*, *Das Gericht des Meeres*, *Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel*.  
 Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, *Der Mann ohne Eigenschaften*.  
 Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, *Der Weg zurück*, *Arc de Triomphe*, *Der Funke Leben*.  
 Gerd Gaiser, *Die sterbende Jagd*, *Eine Stimme hebt an*. *Schlussball*.  
 Günter Grass, *Die Blechtrommel*, *Hundejahre*, *Kaz und Maus*, *örtlich betäubt*.  
 Gisela Elsner, *Die Riesenzwerg*, *Der Nachkomme*, *Berührungsverbot*.  
 Siegfried Lenz, *Deutschstunde*.  
 Heinrich Böll, *Ansichten eines Clowns*, *Haus ohne Hüter*, *Das Brot der frühen Jahre*.  
 Max Frisch, *Stiller*, *Homo Faber*, *Mein Name sei Gantenbein*,  
 Friedrich Dürrenmatt, *Der Richter und sein Henker*, *Griechesucht Griechin*.  
 Erich Kästner, *Emil und die Detektive*, *Das fliegende Klassenzimmer*, *Drei Männer im Schnee*.  
 Peter Handke, *Der Hausierer*, *Der lange Brief zum kurzen Abschied*.  
 Martin Walser, *Das Einhorn*.



## العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

حسبنا \*

صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الإطلاق . فيكاسو في هذه القصيدة يتمشى في دنيا الله والناس ، ويعثر في نزوته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون « واقعياً » ، ومع ذلك يتخاذل ، ويبوء بالفشل الذريع ، أمام موضوع يبدو غاية في البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

مرت بخاطري ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسي الطليعى « چسك بريفير » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، بأسلوبه العجيب ، أن يرسب في قلوب قرائه طرفاً من المتطلبات الصعبة - وأكاد أقول المستحيلة - التى يريد بها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم في قصيدته هذه شخصية

\* دكتور حسن ظالما استاذ فقه اللغة واللغات السامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ويشرف على الدراسات العليا في كليتي الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية بالإضافة الى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس في اللغات السامية والفكر اليهودى . حصل على دبلوم الدولة العالمى من مدرسة اللوفر في تاريخ الفنون التشكيلية وتعددها له مؤلفات كثيرة في فقه اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة في صحن .. لا أكثر ؟ واعتقد انه من الخير - بدلا من ان الفء وادور حول هذه القصيدة - ان احاول تطويعها للقارئ العربى برمتها ، علها تخلق جواً مناسباً لنزهة لنا معاً في مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياها وزواياها ، ونبحث عن مكان عالمنا العربى المعاصر في تلك الحنايا والزوايا . يقول جاك بريغر :

« في صحن مدور تماما ..

من القيشانى الاصيل ...

تقبع - مرتاحة -

تفاحة .

وامامها ، وجهاً لوجه ،

رسام الواقع ...

يحاول عبثاً ان يرسمها ...

ان يرسمها طبق الأصل ، لكن هيئت !

هى لا ترضى .. لا تستسلم !

اذ ان التفاحة ...

لها هى ايضاً كلمتها ، شخصيتها ...

ولديها اكثر من حيلة ، في جمعيتها !

التفاحة .

هاهى تلك تدور .. تدور ..

في الصحن القيشانى الاصيل

.. وتدور بسخرية وبرود

.. وببطء جداً .. وبلا حركة !

وكمثل امير ..

يتنكر في زى فقير ..

هرباً من عدسات التصوير ..

تننكر تلك التفاحة ..

في هيئة فاكهة حلوة ..

تننكر !

عندئذ يبدأ رسام الواقع ..

يتبين بوضوح صارخ ..

ان جميع الاوضاع ..

التي تأخذها التفاحة ..

هى ابدأ ، دوماً ، ضده ! ..

وكأى فقير مفلوك ..

أو مسكين صعلوك ،

وقع فجأة ، تحت رحمة جمعية ..

خيرية .. انسانية .. هيلمانية ..

للانسان .. والاحسان .. والهيلمان ،

كذلك رسام الواقع :

في طرفة عين وقع فريسة ..

لما لا يحصى من افكار تتداعى ! ..

فالتفاحة - وهى تدور - نوحى بالشجرة ..

والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،

وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم ايضاً ..

وببلاد التفاح ، المعروفة والاسطورية :

كندا .. إيطاليا .. اسبانيا ..

نورمانديا وبريطانيا ..

والشعبان .. أو الشيطان ..

وبداية العصيان ..

ومولد الفنون والفنان ..

## الصورة رقم ٢

والآن ، وقد أطلعنا على هذه القصيدة العربية المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التي نثيرها في خواطرننا: ما هو « الواقع » الذي أراد الرسام أن يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما أننا لا نريد أن نؤثر على حكم القارئ باجابة مسبقة ، سواء أكانت « نعم » أم « لا » ، فننتظر في الأمر قليلاً :

الرسام امامه تفتاحة على طبق ، وهو يريد أن يرسمها كما هي . أي أن « الواقع » في حسبانته هو الى حد كبير أداء « فوتوغرافي » للمرئيات ، بحيث تكون في الفن كما هي في العين ، وتبدو على اللوحة مثلها في الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامي شخصاً من الناس ، وأنني التفتت له صورة شمسية بألة التصوير ، وبالأبيض والأسود ، وأخرى بالألوان ، ونائلة بالأشعة بحيث تظهر فيها احتشائه وحذافيره ، فأى هذه الصور الثلاث هو « الواقع » بالنسبة لهذا الشخص ؟ أيها أوضح في التعبير عن « طبيعة » هذا الإنسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلية جوهرياً وعضوياً في باب الأداء الفوتوغرافي الآلي .

## الصورة رقم ١

فإذا انتقلنا الى الفن زاد السؤال صعوبة ، إذ أن آلة التصوير الفوتوغرافي يحل محلها الإنسان ، الفنان ، بكل احساسه الموهب ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة في العقل الواعي، أو الكامنة فيما وراء الوعي ، وبسائر المعطيات والمقدرات التي تدخل في تكوينه الجسماني والروحاني ، وتسبغ عليه شخصيته التي يُعرف بها بين بني الإنسان . هذا الإنسان الفنان، لا بد أن يختلف موقفه من الموضوع عن موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

وسويسرا .. بلد الرامي « ولیم تل » (٢)

وكذلك « اسحق نوبوت » (٣)

الفائز بالجائزة مرارا ..

في معرض اللغات والدوران ..

لكافة الافلاك والاكوان ! ..

وزاغت عينا الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه ..

واستسلم للنوم ! ..

وإذا « بيكاسو » ،

كان يمر هناك ..

كما يمر بكل مكان .. يومياً ..

كانما هو في بيته ..

لمح التفتاحة .. والصحن .. والرسام النائم .

قال بيكاسو: من قال له أن يرسم تفتاحة ؟ ..

ثم اذا هو يأخذها .. يأكلها ،

وتقول له التفتاحة : شكرًا !

ويحطم بيكاسو الصحن ..

ويسير سعيداً .. مبتسماً .

قلِّع الرسام من الأحلام ..

كما يقتلحُ الضرس المنخور ..

في وحدته ، مع لوحته التي لم تنجس ..

أبصر بين حطام الصحن المكسور ..

بغايا الواقع .. في كامل رهبتها :

بدور التفتاحة ! ..

( ٢ ) قصة هذا الرامي الماهر مشهورة ، هي أنه أصاب بسهمه تفتاحة موضوعة على رأس ابنه الصغير ، دون أن يؤذيه .

( ٣ ) عالم الطبيعة البريطاني الذي اكتشف نظرية الجاذبية عندما رأى تفتاحة تسقط عن شجرتها الى الأرض .

— بمعنى أداء المبررات كما تراها العين — ليست الا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجي الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتاكيد لا بيكاسو ولا چاك بريقر .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زائراً بالمعاني والخواطر ، هو الذي يجعلها تأتي ان تكون مجرد « طبيعة صامتة » ترسم كما هي . التفاحة تريد ان تقول كلمتها ، ان تحكى حكايتها ، ان تربط وجودها بوجود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الانسان والشیطان ، بوجود الاسطورة ، وانبثاق العلم الحديث ، اما واقعها المباشر ، واقعها النبائي ، واقعها كفاكهة من الفواكه ، فانه لا يربحها لتخلد في لوحة فنية ، بل لتؤكل وتلفظ بدورها . لا غير . وقد عالج كل تلك الأفكار شاعرنا چاك بريقر ، في عمل فني من نوع آخر غير الفن التشكيلي . عالجها في قصيدة تجديدية ثورية . لا مجرد ان الموضوع قد راق لديه ، وحسن في عينيه ، بل لأمس آخر ينقلنا الى سؤال آخر ، عن الصلوات والوشاح التي يجب ان تنتظم الفنون جميعاً ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، وينظر بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس القدرات . هذا السؤال يلقيه ناقد الفنون البريطاني « هربرت ريد » (٥) ، كما يطرحه في كامل حديثه العلامة الفرنسي « آتيين سوريو » (٦) ، الأول في كتابه المشهور « معنى الفن » ، والثاني في دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير « الصلة ما بين الفنون » . وقد جاء في فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين أغنية شعرية وثناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعزوفة سمفونية ... الى

وسيتخذ عطاء ، وسيتناول (موقف) آخر بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو السدى يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستعصى على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة « تفاعل » داخلي حي ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نعود فنجد « رسام الواقع » — في رأي الشاعر — مخدوعاً في فهمه للدول كلمة « الواقع » . هل الواقع ان أرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذاك ؟

يدل الواقع ، في عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الانسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم اذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما ينساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح في جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسماك وأصداف . بل كثيراً ما رسم الاوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون انه كامن فيه ، وما يتخيلون انه يعيش في اغواره ، من وحش او تينين او كائن اسطوري خرافي ، لا لانهم « رأوه » رأي العين ، بل لانهم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للالهة والمردة والشیاطين والملائكة . وراء رقعة السماء ، أو تحت اديم الأرض (٤) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك ان الأطفال يسرون على هذه الشئنة حتى في أرقى المجتمعات واكملها تطوراً . فاذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم انه باب مريض للسيارات ( جراج ) وطلبت منه ان يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وان كان لا يراها ، لأنه « يعرف » انها رابضة هناك . واذا رسم بقرة يعلم انها حيتلى ، حرص على ابراز العجل الصغير الذي يبطنها .

واذا كان ذلك كذلك ، فان الواقعية في الفن

Leonhard Adam; Primitive Art; Pelican, London; 1954.

(٤)

Herbert Read; The Meaning of Art; Penguin, London, 1954.

(٥)

Etienn Souriau; La Correspondance des Arts; Flammarion, Paris, 1947, P. 68.

(٦)

الناس وأعجابهم ، وأموالهم أيضاً ، بموضوعات لا هدف لها إلا أن تنم عن مهارته وموهبته ؟ اليس الفنان رائد أو في قومه ؟ اليس قضايا العصر ، والصراع من أجل البقاء ، التي تواكب تاريخ امته ، أولى بأن توحى إليه ؟ وأخيراً اليس قضايا الإنسانية ، وأزمانها في الخير والشر ، ومشاكلها في العدالة والظلم ، في الحرية والاستبداد ، في الموت والحياة - أخرى بريشة الرسام - وقلم الكاتب - وأزميل النحات - وأنفاس الممثل ، والحنان الموسيقار ؟

واذن ، فسواء العجبت قصيدة جاك بريفيير القارئ أم لم تعجبه ، تظل لها فضيلة هذا « التنسيط » الوجداني ، و « الاثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاهص ، وأحداث الانبساط ، الذي يجلجل معصف التصفيق الحاد ، تقطعه صرخات اشد حدة :  
 أي والله يا سيدي .. أعبد .. أعبد ! ..  
 كل هذا ليس في البرنامج ، لأن الفن عنده :  
 وعند بيكاسو وأصراهما ، له رسالة تغير التسليية وله هدف غير استجداء التصفيق أو الفوز بالجوائز الاولى في المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . اما كاتب هذا المقال فلم يَئِنُ الألوان بعد ليشرح رأيه في كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهيء الجو ، وأظنه الآن قد تهيأ . ولكن هناك سؤال يجب أن تلي ، به الآن :

### لماذا نهتم بمشاكل الفن في عالمنا العربي ؟

تعدونا إلى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، اولها قديم الفن في بلادنا ، فهي تأتي - تاريخياً - في طليعة الاوطان التي تفتقت فيها طاقات الانسان عن تعبير وجداني جمالي ينجسد الخليقة وخالقها باللفظ واللحن والصورة جميعاً . فالشومريون والاكاديون في العراق ،

أي مدى يمكن أن تعفى وجوه الشبه ، وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ » .

يجب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً إلى أن النحاتين ، والرسميين ، والموسيقين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم سذنة معبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبة واحدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية في القرن التاسع عشر « فيكتور هوجو » كلمات كان قد بعث بها إلى صديقه النحات « فرومن مورييس » (٧) يقول له فيها :

نحن نحن الخسوفان ؛  
 فالزهرة بفنئين يمكن أن تخلق ؛  
 بفن الشاعر النحات  
 وبفن النحات الشاعر

● ● ●

هناك اذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، اذا ما انفصلت عزاهما تبدد الفن كله شذراً مذبذباً ، وسنرى إلى أي حد حظي الفن في الامة العربية بمثل هذه العلاقات ، وأين هو منها الآن ، عندما نصل إلى موضع الحديث عنه في هذا المقال .

ولا نريد أن نترك قصيدة جاك بريفيير قبل وقفة عند سؤال آخر اثاره على لسان بيكاسو ، اذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له أن يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبرأته ، ينطوي على مشكلة خطيرة تعزق المشتغلين بالفن شيعاً وأحراراً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أهو يأخذه كما اتفق . أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد أنفسنا فجأة أمام قضية « الفن للفن » . هل من حق الفنان أن يضع وقته وجهده وموهبته ، وأن يستنزف حسب

(٧) فرانسوا - دزيريه فرومن مورييس

François Désiré Froment-Meurice

ولد في باريس سنة ١٨٠٢ ومات بها سنة ١٨٥٥ ، برع في النحت ثم تخصص في صياغة المعادن الثمينة وتشكيلها وذاعت شهرته كمصمم مبتكر في الذهب والفضة والجواهر .

الفارسي القديم ، ثم جاء الرومان فورثوا اليونان في مستعمراتهم ، وأخذت البلاد القليلة التي لم تصل إليها كتابات القياصرة ، في الضمور والارتباك في عوامل الفكر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن أسعد حالاً من تلك التي احتلها الرومان أو الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الاسلامي . فان الكتابات العربية التي انبثرت تنشر الاسلام في هذه المنطقة من ايران الى اقصى المغرب في افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التي كانت مهينة ممزقة ، ولكنها - على الأقل - ردت للتراث الشرقي اعتباراً ، ولم تبق من مخلفات المستعمر الفارسي أو الرومي الا ما قبلته باختيارها ، واقرته بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الاسلامي ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية في وتينتها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ، ثم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً ، مما ترتب عليه ان يصطبغ الفن - هو أيضاً - بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة ، وجعل أشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق ، فانهى معه تاليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتسب المسلمون الاولون من التورط في مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بآية صورة أو تمثال ، حتى لو لم يكن القصد بهما التقديس والتعبد . ولم يكن موقفهم هذا تنطعاً ولا اسرافاً في تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتمل ، ولكنهم كانوا حديثي عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فطمعوا في الكعبة أكثر من ثلاثمائة تمثال لآلهة ، كانت قبائل العرب تعبدوا من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التي كانت قبلهم ، وكذلك كان الامر في ايران وبقية الاقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الأوروبية

والساميون الاول في شبه الجزيرة العربية ، والكنعانيون والآراميون في البلاد الشامية ، والفرعنة في وادي النيل ، والبولونيون والقرطاجنيون وعشائر البربر القدامى في شمال افريقية ، واقبال معين وسبأ وحمين في اليمن ، كل اولئك كانوا يحتلون الصف الأول بين بناء الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والأساطير والفناء والموسيقى والأداء المسرحي ، وفيهم تبتت ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة ، وتبلور في صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويد . هنا في علنا العربي ظهر اول انسان خط بالقلم ، بالهروغليفية في مصر ، وبالمقطعية المسمارية في سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الأبجدي في الاقطار الشامية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل ان يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الاول ، والاديب الاول ، والمتصوف الاول ، والمعلم الاول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه ، قضية تراث لا تنحل الاستخفاف بها ، فمن هذا التراث تأتي كل ملامح شخصيتنا الممتازة ، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة ، ولو اننا تمادينا في الاستهتار بهذا التراث لاضعنا كل حراوته المحركة التي يستحيل تعويضها بشيء آخر .

ثم انه اتي على الفن في هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، أو أوقفت نشاطه ، أو انحرفت به نحو وجهة تبعد عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك في قديم الزمان بغزو عسكري اوردى على يد اليونان في غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الاوسط واحتلها ، وانفرست مع اهلها ورماحه قوانين الفن اليوناني . وتأثر الفكر الشرقي بالعقل اليوناني كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعينغة لمعلم التقاليد الشرقية الموروثة في الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق . اما العراق فقد رزح زمناً طويلاً تحت الاحتلال

من المضي فيها في سبيل العيش، أو أن تجبرهم على تغيير كامل شامل لأصول هذه الصناعة وافتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفاً، فأباحوا الصور على السجاد معطين ذلك بأن شبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسنان يدور هذه الصور تحت قدميه ويظهرها بتعليه. وانطلاقاً من هذه الفتوى، أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين، أي الرأس، أو الوجه، أو النصف الأعلى من الجسم فقط، بحيث لا يكون الجزء المرسوم في الصورة قابلاً لأن تنبث فيه الحياة. ومع رسوخ عقيدة التوحيد لم يعد المشرعون والفقهاء يؤخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت إلى الوثنية بصلة، فظهرت في المخطوطات الإسلامية المنمنمات، التي عرفها الغرب في العصور الوسطى باسم «فن المنيا توري» (٨)، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من مقامات الحريري، ورباعيات الخيام، وكلمستان الشيخ سعدى الشيرازي، وألف ليلة وليلة... الخ.

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقاً باهرة تحت أنامل الخزاف المسلم، وأخذت الآنية الإسلامية تحمل الزخارف التي تصور الإنسان والحيوان والنبات، منذ العصر الطولوني والاختشيدى. بل إن الآنية نفسها - خصوصاً في إيران - كانت تصنع في كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات، سواء أكانت من الخزف المطلق أم من الفخار الساج أم من المعادن. وكانت أباحة ذلك مبنية أيضاً على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لثماثل استخدم لحمل الماء أو الزيت أو يستعمل في المطبخ (٩).

ومع ذلك فإن القيود التي أحاطت بالتصوير في الإسلام قد تفتت ذهن الفنان المسلم عن

(الأندلس رصفلية ومالطة)، فخافوا أن هم تهاونوا في مثل ذلك أن ينضى الأمر إلى ردء شاملة عن الإسلام. وقد عرفوا هذه الردة في الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفي خلافة أبي بكر، كما عرفوا لوناً منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقدسون شجرة من فصيلة السمر، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت في سبيل الله يوم الحديبية، فورد ذكر البيعة والشجرة في سورة الفتح، في قوله تعالى: «إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله، يد الله فوق أيديهم، فمن نكث فإنما ينكث على نفسه، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً»، وقوله تعالى في نفس السورة: «لقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة، فعلم ما في قلوبهم، فأنزل السكينة عليهم، وأثابهم فتحاً قريباً». اتخذ المسلمون مسجداً حول هذه الشجرة، وسموها «شجرة الرضوان»، ولاحظ عمر في خلافته أنهم بدأوا يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص، فأسر بظلمها خوفاً من أن يكون بقاؤها سبب فتنة وانزلاق إلى نوع ما من الوثنية.

ومن ذلك فقد حدثت في مسيرة الفن في ظل الإسلام اجتهدات خفت من حظر التصوير على الإطلاق، فمثلاً في إيران كان فن السجاد والبسط فناً شعبياً قديماً، ومورداً للرزق والعمل لكثير من الصنائع. وكان هذا السجاد - وما يزال - يستعمل في زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والزخرفة في البساتين والمروج، وفي ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان. ولم تثنأ سماحة الدين الجديد أن تعفى على كل هذا التراث، وأن تخترع أصحاب هذه الحرفة

(٨) Gaston Migeon; Manuel d'Art Musulman; Auguste Picard, Paris 1927, Tom I (٨)  
p. 101-223 and Tome II p. 279-401.

(٩) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ١٥٨ - ٢٧٨، وكذلك: Georges Marçais; L'Art de l'Islam; Larousse-Paris; 1946 George Savage; Pottery Through the Ages; Pelican - London 1959, pp. 40-106.

والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الأوربيين ممن تنلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي ، دون أن تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

#### الصورة رقم ٤

كذلك كانت هناك تعاليم اسلامية أخرى تحده من حرية اختيار الفنان للمادة التي يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل في أطباق من الذهب أو الفضة ، وقاية لهم من الجرى وراء الترف والبلذخ والتباهى بالمال ، وهى أمور لا تتفق مع رسالته الأولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد أمة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشرونها أساسها تطهير الضمير البشرى من كل ما يحمل اليه الصدا والكثافة والبلادة .

ولكن رقعة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبنى امية ، وكانت الحضارة التى صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرصانة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من امم الأرض، كما أن أوروبا المسيحية ، في مواجهة هذا الإنشاق الباهر المعجز في العالم العربي ، راحت على عهد العباسيين توثق الصلات الدبلوماسية بخلافة المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك على الأقل ، لتأمين الحج المسيحي الى القدس الشريف وما جاوره من البقاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسفراء بين خلفاء المسلمين وأمرائهم وملوك أوروبا وباباؤها . وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت في مهمة من تلك المهام الى أوروبا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هناك يتجلى في آنية الذهب والفضة التي تفض بها موائدهم . ولم يكن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الأوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

اساليب أخرى للإبداع الجمالي لم تكن معروفة من قبل ، أو كانت قد ظهرت في حقب سحيقة في الشرق القديم ثم عفى عليها النسيان . وكان أهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الإبداع الفني . ونحن نعلم أن العربي لم يكن يقدس بعد الله من شيء الا كتاب الله ولفظه العربية . فليس عجباً إذن أن يجد الفنان المسلم زاداً جمالياً تشكيمياً في آيات القرآن ، وفي حروف هذه اللغة ، يعرض به بعض ما أموزه من حرية التصوير في الدين الجديد . وهكذا بدت الألفاظ بصورتها البصرية لتناظر هذا الفنان، عجيبة طيعة تؤشى بها ما يشاء، مغطياً المسطحات كما يحلو له بهذا التتميق الخطي . وأصبح الخط العربي بهذا جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنساب الآيات البينات من القرآن الكريم حول المحارب والقياب وعلى الأفاريز الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجرى حروفه متسقة منمقة كأنها هى ترتيب الباعين لمقاطع الكتاب المبين .

#### الصورة رقم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهيروغليفية على المعابد والتماثيل ، وليس تمة مقارنة ممكنة بين الاسلوبين طالما أن الهيروغليفية كانت أساساً، مبنية على الصور، بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذى يرمز رمزاً اطلاقياً تجريدياً الى صوت .

وأتسع استعمال الخط في الاداء التشكيلي خارج فن المعمار ، فمشت به ريشة المزهرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجسارين في الخشب، وطرزه الابز بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والمصائب والملابس والخيام ، وصمته اصابع صنائع السجاد اطاراً للبطس والسجاجيد ، أو توزيعاً هندسياً في داخل الزخرفة المركزية ذاتها . وبالطبع لم يقتصر التفنن في ذلك على آى الذكر الحكيم ، بل تعداه الى الحديث الشريف ،



ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين ، والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية ، في قوله تعالى في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . » ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومروده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون وال دراويش مكونين دائرة ، وأفواهم تلهم باسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حي ، حي ، ونحوها . وكان الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذي يؤكد هذا الارتباط هو اننا نلاحظ توافقاً زمنيًا بين انتشار الطرقة الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربي هزات عنيفة جمعت فيه الفكر والنظم فتجمعت معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربي من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الاول ، حتى اذا كان القرن الرابع او الخامس الهجري وجدنا الحضارات الشعوبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتدخل الى الفن ذاته الوانا من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء في جمود حرفي تقليدي نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والتراك والبربر وغيرهم ، لم ينفذ ذلك الى الاستعمار الغربي الاوربي في العصر الحديث ، ومن ورائه تنفجر الحركات الوطنية في جميع انحاء العالم العربي متعاصرة او الواحدة تلو الاخرى ، واخيراً نخرج من هذه الجولة الرهبة محاولين اختصار الطريق ، ومداواة التخلف ، والسير في ركب الفكر

يتقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء في صحن من الخزف والفخار الخسيس . ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق ايضاً ان تشهد تلك الوفود في قلب حواضر الاسلام مخالفات صارخة لاوامر الاسلام . وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آتية الفخار بالذهب والفضة ، جزئياً او كلياً ، بحيث تبدو بنفس الفخامة والابهة الذي تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون ان تخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة في تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض عسلى الخزف والزجاج والقيشاني ، في ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين في العالم كله شرقاً وغرباً .

فهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعاً في فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولمس يكن في اثناء هذه المسيرة يجرى وحيداً في ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوي وجوهري بين الفن وبين الفكر والادب والعقيدة والنظام الاجتماعي ، هو الذي كفل لهذا الفن الخلود من ناحية ، والظهور بمظهر الشيء الحتمي الطبيعي في هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه أحد ولا يستهجنه أحد . وأوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الارابيسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة . فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً . فنحن اذن امام نوع من الفن التجريدي ، ولكنه يختلف عن الفن الذي يحمل هذا الاسم في عصرنا هذا في أمر أساسي ، وهو ان الفن التجريدي المعاصر ، حتى عندما يلتزم الاشكال الهندسية ، لا يوزعها توزيعاً رياضياً متمثال الاجزاء ، فمن أين جاء هذا الانترام عند المزرخرف العربي القديم ؟

صراحاً من النظر الفلسفي ، والقيم الأخلاقية ، والسلوك الصوفي ، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكرى المسيحية في أوروبا في العصور الوسطى .

إما دراسة الجمال في حد ذاته ، وربطه بالمقاييس النقدية في الأدب والفن ، فإنه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الألماني « باومجارتن » كان أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك ، وسماه « الاسنيطيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم أنها لا تنطبق على هذا العلم تمام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استييطيس » ومعناه « الاحساس ، والتأثر » ، فهي باشتقاقها هذا تعطينا فكرة - خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم - هي ان الحساسية والتأثر هما الممول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل . اذ الحقيقة ان كل جميل توجد في جوهرة وتكوينه ، وبصرف النظر عن التأثر به ، صفات تجعله جذباً بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن أن يُدرس من وجهين :

الوجه الاول ان يدرس مستقلاً عنا ، أي في ذاته هو ، أو في المظاهر التي تحمل طابعه ، وتتجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني ان يدرس من حيث هو في رأى البشر ، أي في تأثيره على القوى التي تدركه في الانسان ، وفي الوجدانات والأفكار والاحاسيس التي يولدها فيه .

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن في كامل حدتها ، وهو السبب الآخر الذي من اجله نهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو انسان يعيش بوجدانه وحساسيته في زمانه وببشئته ، مكتشفاً الافاق البعيدة التي لا تراها عين الانسان العادي من قومه . هذا الفنان اذن رائد يشق الطريق الى الامام ، آخذاً بيد قومه - وببداية الانسانية في النهاية - نحو الذروة العليا للفكر ، حيث ملتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للنقاش يبدو انه من الضروري ان نحدد مفهوم الجمال ، او بالأحرى ان نسعرض مفاهيم الجمال لنتفق على واحد منها يكون محوراً للأخذ والرد حول الفن في عالمنا العربي المعاصر (١٠) .



ظل الجمال أمراً يكاد يكون متروكاً للحكم الشخصي لكل فرد من بني الانسان على مدى اجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذي يختص به الله سبحانه وتعالى ، و**الجمال الجزئي** الذي وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم في هذا التقسيم قد ساروا في درب اجروا فيه الحق والخير ايضاً على نفس الوتيرة . فالله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة في عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية افلاطون في المثل العليا ، او على الاصح في المثل الأعلى ، ومنها نهلَت المدرسة الاغريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكري

( ١٠ ) راجع في ذلك : Eric Newton : The Meaning of Beauty; Pelican, London 1962.

( ١١ ) B. — Dupiney de Vorepierre; Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle; Paris 1867.

تثبت لنا أنه ليس كل لذيق جميل ، وأن الذ شيء قد لا يكون أجمل شيء . أضف الى هذا أن جميع حواسنا الخمس تستعير أسوأاً لأدراك اللذة ، بينما حاستان انتسان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذه الجهة تأتي امكانيات التخليط والتوهيش والخداع في الفن . كان يعد فنان بعيد عن المستوى الضروري للاجادة الى الوان مسن الاثارة الرخيصة التي تتصل باللذة لا بالجمال ( جنسية ، وطنية ، الخ ) بلوحاته أو تماثيله أو زخارفه أو الحانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه في شعور لذيق ، لطيف ، مشر ، قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالاً .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل عن اللذة . وفكرة الجمال هي أيضاً فكرة تأخذ حدودها من الجميل في ذاته أولاً ، لا من المطلع عليه . هي فكرة منضمة في جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسداً في صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل أعلى كلتي مطبوع في نفوس البشر . بقدرة الله في نظر المدرسة الدينية ، وبالفطرة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلاً من هؤلاء البشر فقط يستطيعون أن يبرزوه ويعبروا عنه في اعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال أفلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذا الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره أو التمرد عليه .

وهكذا عندما نعلن اعجابنا بعمل جميل ، في الطبيعة أو في الفن ، فاننا في الواقع نعبّر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتناهي بين ما نرى أو نسمع وبين هذا المثل الأعلى . المطبوع في نفوسنا . والرجل البسيط أو الجاهل يُعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

ويقول الفيلسوف الفرنسي « فكتور كوزان » (١٧) في التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسأل أنفسنا أمام الجمال ، ما هو الجديد الذي يحدث في شعورنا ؟ مما لا شك فيه اننا امام بعض الموجودات ، وفي ظروف متعددة متباينة ، نصدر حكماً هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقاً به بصراحة ، كما انه يُعبر عنه احياناً بابداء الاعجاب بالصوت أو الإشارة أو اللامع ، أو يقوم هذا الحكم داخلياً وبصمت ، في أعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على الحصر ، ولكن هناك اجمالاً على وجود الجمال في ذاته ، بدليل الالفاظ التي تدور حوله في جميع لغات العالم قديمها وحديثها . وبكاد فكتور كوزان هنا يلبس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المنوعة في الكون .

وفي القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يُعد أمراً شخصياً فردياً ، وظاهرة اعتبارية تحكمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون في الواقع بين ما هو « جميل » وما هو « لذيذ » . ونحن ، والحق يقال ، لا نتصور أن نسمي شيئاً غير لذيق جميلاً ، خصوصاً اذا كان يخدش حواسنا . ومع ذلك فهناك انواع من التعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الرهيبة ، غير اللذبة بالمرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسال : ماذا المقصود بالشيء غير اللذيذ ، الشيء الكرهه ؟ يقولون انه الشيء الذي يتضمن ميلاً ملحوظاً يخرق به الانساق الطبيعي أو الانفساق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة

عن انبثاق المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الألماني « هيجل » ان هذا الانبثاق الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان المتأمل له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن ان يبقى كامناً أو داخلياً . وهو غالباً مركب من عناصر أو جزئيات يجب ان يكون كل منها جميلاً في ذاته ايضاً . وهو هنا يحوم حول رأى القديس اوغسطين الذي يقول « كل ما يتصل بالجمال يتحد فيه » . اى ان الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وابتوائها على قدر من الجمال الجزئي هي التي تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر **هيجل** في العناصر الاولى للجمال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافق ، والنظام ، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة (١٣) .

اما الترتيب فهو في خلاصة معناه ، تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق ، وهو مظهر بسيط ايضاً للجمال ، يختلف عن سابقه في انه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحدات متنوعة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل من عيوب الرتوب والتماثل الملازمة للتكرار . وهذان العنصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكَم ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي ، ويوجدان في الجمادات والمعادن والاحجار والبلورات ونحوها ، وفي النبات نجد هيئات اقل انتظاماً وترتيباً ، وأكثر تحرراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فاذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب اكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الى الثدييات فالانسان .

واما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

اما الفنان والفيلسوف فانهما يتعمقان كنه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من أجلها جميلاً ، كل في حدود اختصاصاته وقدراته . وبناء على ذلك نستطيع ان نقول ان هناك قوتين تعملان في داخل نفوسنا عندما نوجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية أخرى . ومن الضروري جداً ان يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل ، ليكون حكمنا عليه عادلاً . كما انه من الضروري ان يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاضل للجمال بين الجسد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشيء الجميل سروراً صافياً من الشوائب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق باللذة أو المتعة الحسية ، ولا يمكن ان يثير في النفس أية رغبة همجية ، أو دنس ، أو منحطة . وهكذا يكون الفرق بين الشيء اللذيل والشيء الجميل ، ان الاول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوعاً وظمناً الى نهاية لم تتحقق بعد ، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذي يثيره فينا نهائياً ، هو شبع وارتواء لا مزيد عليهما ولا غاية بعدهما ، ولا تتبعه - كما هي الحال في اللذة - عودة نحو الذات ، ورجوع الى « الانا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الانا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .

● ● ●

وللجمال في حياتنا المادية مظهران : **أحدهما** لا دخل لنا في وجوده وهو الجمال الطبيعي ، **والثاني** نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبارة

( ١٢ ) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب المرجع السابق :

Régularité, symétrie, Conformité a une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

### الجمال في العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذي أشرنا إلى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، في تأثرهم بالأفلاطونية ، يقولون أن الفن هو التعبير بالجمال عن المثل الأعلى . ويقول هيجل أن الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والسرور للأشياء ، تتفتح بانسجام في أثر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الاسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه دنيهاً الواقع . والمثل الأعلى في الفن ليس أذن نقىض الواقع ، بل هو الواقع نقياً ، مطهراً ، مصبوحاً في القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة في قلب الفنان . وقصارى القول أنه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكري في كامل حيويته ، وفي مفاهيمه العليا ، ووجداناته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول إلى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجزئاً مفرغاً من الحياة معزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس إطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكري الروحي مجسداً في الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصصورة في المتناهي . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو في كل درجاته : هدوء ووقار وغطية وسعادة . وقول هيجل هذا يذكرنا من قريب بما كان الإمام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بذاته . المثل الأعلى عند هيجل هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها . وهذه النبظة لا تنافي الجدية ، فالمثل الأعلى لا ينبثق في النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : أنه في أحلك المحن ، وفي عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

فانه يأتي أكثر تقدماً وتعقيداً في عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات وأشكال أكثر حرية وأقل تكراراً ورتوباً . ففيه يبدو اتفاق وانساق حقيقي لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عديدة واضحة يلعب فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « الكيف » بالدخول في الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهناك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوض وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب . يبقى خافياً إلا للمتأمل النافذ البصرة . فالخط البيضاوي والخط المتموج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائري أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتموج بالذات هو الخط الذي يقول فيه الفنان المصور البريطاني « هوجارت » أنه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام المبني على الخطوط التي لا تنتظمها عملية حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والأجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود في خطوط هذه الكتل والأجرام ، قائماً أيضاً في جوهرها ومادتها ، وفي رنينها الصوتي وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو أكمل إذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك في السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفي الأحجار الكريمة والجواهر ، وفي أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال في الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بصفات صاحبها ، والواضحة في الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفي الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التخاذل أو الانسكال أو الفضول ، بحيث لا يكون عبثاً على عضو آخر ، واثقواً لا مبرر له . وبذلك ينفث التعقيد والتركيب وتحقق البساطة .



وأن يمزج ذلك بعدالة واتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المراثيات ، وبحيث لا يصبح في عمله الفني أى شيء مبهما ذق وصغر - بلا معنى ، أو بلا أثر . وهذا التصرف منبعه نفسه هو ، ولن يجده بعدا فيره في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الإنسان ويأكلها ويلفظ بذيورها ، كما صور ذلك الشاعر **جاءل بريشير** في تصرف صديقه الفنان التشكيلي **بيكاسو** .

الصورة رقم هـ

#### طبيعة الفن (١٤)

الفن إنتاج انساني ، من صنع الفكر البشري ، وثمره لمهارة الإنسان . والذي يميزه عن العلم هو أن العلم يكتفي بكتشف الواقع ، وأنه نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي . أما الفن فيعتمد على الشعور الوجداني الداخلي ، ولذا فإن الفطنة أو « الإلهام » كما يقول كثير من الفنانين دعامة الأساسية . وهو من وجهة النظر هذه لا يُعلم ولا يُلقن . لكن جزءاً منه - ضروري أساسي - يقوم على المهارة اليدوية ، والدكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهذا الجزء يمكن - بل ينبغي - تعليمه وتلقينه . والفن كما اشرنا من قبل لا يهدف إلى نقل صور الأشياء كما هي ، أو خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية ، وأعمق دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة من الناس . ولكن ، ما الذي يدفع الفنان إلى هذا الإنتاج ؟ أنه نفس السبب الذي يبعث الإنسان على البحث عن غذاء فكري في عالم الكشف عن الحقائق العلمية ، إذ الإنسان متطلع بطبعه إلى معرفة الحقيقة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منذ طفولة الإنسانية ، عندما نظر الإنسان القديم

تحتفظ الروح بهدولها كميز أساسي ، وتلك هي الطمانينة في اليأس ، والمجد في الألم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثل الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، أو تجريد غير متشخص ولا حي . وإنما هو - كما أسلفنا - الحقيقة مصفاة ، وهو اذن مثلها ، له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي أدنى هذه الدرجات حيث المثل والواقع يكادان يكونان شيئاً واحداً ، كما في التصوير في الموزوعات الاجتماعية ، والأنماط البشرية : لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثل - حتى في هذه الحالة - وهو اللوحة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التنعيم والشاعرية والتماصك ، إذ تختفي العناصر الثانوية ، والزوائد غير المعبرة والشواوب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الفاضلة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يعبر تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شدد انتباهه .

وبعدنا هذا إلى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من أن أدنى درجات التعبير الفني عن الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » يقول **هيغل** أن الفن - في قمة دلالاته - إنما يؤدي تفاعلات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، وأحاسيسها العميقة ، ومقدراتها العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المراثيات الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقل الواقع ، فإن الفنان يضطر إلى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالاته المثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر أيضاً إلى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ، وما هو شخصي ذاتي ،

إبراه فيه ليس واقعته المادية ، ولا الفكرة المجردة في تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة ونقية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « مثالياً » ينم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسني والمثالي ربطاً يحاول دائماً أن يكون عادلاً متناسقاً ، ولذا فإن أهدافه كلها « تأملية » ، وعند وجود النفس أمام « العمل الفني » الجدير حقاً بأن يُوصف بأنه « جميل » ، فإنها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يُعنى الفن بأن يخلق صوراً وكتلاً تمثل أفكاراً نرى من خلالها الحق في هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع أن يحرك النفس الإنسانية من أعماقها البعيدة نحو تذوق الحق في صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من أعماله الفنية ، نجد الجانب الحسني أمام عينيه موازياً للانطلاق الروحي التجريدي ومسائراً له . فالجانب الحسني هو الذي يفجر طاقات الخيال ، ويخلق في آفاق الاختراع . وليس الإبداع الفني مجرد مهارة بدوية ميكانيكية تكتسب بالتدريب والتمرين ، كما أنه ليس تفكيراً نظرياً إطلاقاً كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن إدراك تجريدي كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع أن يتمثلها إلا في صورة حسية . فالصورة والفكرة تتعاضدان في روحه ، ولا تكادان تفترقان . وهكذا يتبين أن الإلهام الفني الناتج من هذا التعاضد بين الحسني والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

إن العبقرية العلمية هي - في أغلب صورها - طاقة تتجاوب مع مستوى حضاري وفكري واجتماعي عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية . بعكس العبقرية الفنية التي تقوم من أساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون - مهما يكن هذا الاطلاع وافيًا - بكاف لتكوين الفنان الحق .

إلى موقفه بين الكائنات ، فوجد أنه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها في أنه ليس أديباً سرمدياً ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما نموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير أو التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه الظاهرة بالأكل من شجرة في الجنة الأولى كان الإنسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل أن يقول الوحي السماوي كلمته القدسية في ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، أي شجرة المعرفة . ثم أنزلت التوراة والإنجيل والقرآن فصحت هذا المفهوم الأسطوري بما يتفق مع طبيعة الربوبية التي تنزه عن الأكل والشرب ، ومع طبيعة التدين الذي يرد كل شيء من سلوك البشر إلى طاعة الله أو معصيته . أما الإنسان الأول فكان يريد تسبباً لتعرق الإنسان بهذا النور الرباني ، المعرفة ، فجعل أبا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة في هذا الفساد .

ومهما يكن من شيء فإن الهدف الأول للفن لا يمكن أن يكون التأثير أو المتاع . فإن التأثير إحساس رجراج عالم مختلف ، متناقض أحياناً ، وهو لا يمثل إلا حركات النفس وخلجاتها . ولو أننا ركزنا اهتمامنا على تأثير العمل الفني فينا فحسب ، واقتصرننا على الوجدانات التي يثيرها في نفوسنا ، لظلمنا الفن . إذ أننا بذلك نفصل الحقيقة التي ينطوي عليها ويكشفها أمام أعيننا . بل إن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلًا ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات في نفوسنا لا تشرح ، ولا يتبين كنهها ، إلا بالأفكار التي ترتبط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف في منتصف الطريق تماماً بين الإدراك الوجداني الحسي ، والفهم العقلي المجرد . فهو يمتاز على الإدراك الحسي بأنه لا يرتبط بواقع الموضوع إلا مع ارتباطه بظواهره وشكله . وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له « منفعة » ما ، والذي يجب أن

## هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذي يجب على الفن أن يتجه إليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبني على قول **أرسطو** ، « أن الفن هو محاكاة الطبيعة » ، أي أنه يهدف إلى النقل أو التقليد أو المماثلة . وهنا ينبغي أن نسأل : ما فائدة المحاكاة أو التقليد ، إذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد أنها توحى للفنان دائماً وأبداً بضعفه وعجزه وقصوره وقفاهته . إذ أن التقليد - مهما حسن - يظل دائماً أقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد أكثر مطابقة للأصل كان المتعجب به - كائنات فني - أقل وأضعف ، إذ أن الذي يعجبنا في الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من اللحظة التي « يختار » فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الألماني **جوته** : « يكفي أن يقع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويزيد هذا الخاطر وضوحاً في قول **برنسون** : « اتنا لا نعي من الأشياء أن تلك التي نخلق عليها صفات إنسانية » فهناك إذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الأولى من اهتمامه بموضوع بعينه دون سواه .

وإذا كان فن الرسوم أو النحت يجذبان الناس نحو الاهتمام بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح أن محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفي مقدمتها فن العمارة مثلاً ، وكذلك الموسيقى والشعر . حتى أن الفن يستخدم قوالب مستعارة من الطبيعة ، بعد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، ثم يستعملها في رسالته الحقّة وهي الإبداع والابتكار والخلق . حتى في فن التصوير : من قال أن الرسام الذي ينتج لوحة لغاية أو بستان في فصل الربيع يقتصر فيها على إعطائي

صور المراثيات كما هي ، وأن مهمته تقف عند هذا الحد ؟ إن المصور الفنان الحق هو الذي يمكنني من خلال ألوانه وتوزيعه وتنسيقه وحساسيته من شم أريج الأزهار في هذا الربيع ، ومن سماع تغريد الطيور على هذه الأغصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر التسميم ، ومن الإحساس بلمس الورود والأشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الشبايع ... الخ . وفي النحت أيضاً لا يكفي النحات المبدع أن يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه وعبقريته إلى أن يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الإنسان ، وإلى أن يجعلني أنسى أنه تمثال من الحجر ، فأحس فيه قلباً ينبض ودماً يجري ، وحياة زاخرة خضبة بالحركة والدفع والحضور الكامل .

رسالة الفن إذن أرفع وأسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله أكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فإن الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها - وعلى نحو أبلغ منها - أن يؤدي أفكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة في الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد أن يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الإفصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا أن يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب « **شيشرون** » الخطيب والمفكر الروماني المشهور إذ قال « إن **فدياس** ، ذلك الفنان الفذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ **جوبيتر** أو **مينرفا** ، لم يكن تحت عينيه نموذج ( موديل ) معين يحاول أن يحاكيه ، ولكن كانت في أعماق روحه صورة تامة وراسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يعبر عنها فنان عصر النهضة الإيطالية **رفائيل** بعد **شيشرون** بأكثر من ألف وخمسمائة عام في خطابه المشهور بالتر من الف **كاستليون** ، وهو يصف له تنفيذه للوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعاً « **غلاطية** » إحدى



غير حكيمة - الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقى » أو « الفضيلة » . ويلمح **هيجل** على ذلك بأنه لامشاحة في أن جزءاً من رسالة الفن هو أن يكون مطهرًا للنفس، ومرفقاً للطباع . فهو إذ يقدم الإنسان كموضوع يتفرج عليه الإنسان ، يعمل بذلك على تفتيح ملكة النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته، والحد من أهوائه ونزواته، لأنه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذى ينقشه في نفسه ، والى التعلق بالأسمى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الإنسانية أداة قوية من أدوات المدنية ، ومعاوناً للدين في ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الأول للبشر ، وهكذا جرت المادة على أن تبحث تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود **هيجل** ينصف هذه النظرية بأنها ليست بأصح من سابقتها ، بالرغم من تقدمها عليهما كقولاً . فعبيها أنها تخطئ فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما نلقي على عاتق الفن وظيفة اجنبية عنه كهذه ، فإننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذى كان يحق بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، وبدونها يفقد الإلهام والابداع ، وهو أمر ينتهي كذلك بتعويقه عن احداث الكمال الخلقى نفسه ، الذى تطالبه به هذه النظرية . حقاً ان بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً أبدياً ، ولكن يبقى بعد هذا أن تلك الثلاثة هي مظاهير مختلفة للثقافة مستقلة بعضها عن بعض . فلنن قوائمنا وأساليبه وأحكامه الخاصة، وهو بلا شك مطالب ألا يخدم الأخلاق ، ولكنه لا يهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الإنتاج الفني نقياً - وهو دائماً كذلك في الإنتاج الجيد - فإن أثره على النفوس لا يكون إلا خيراً ، وان كان ذلك ليس هدفه الأساسي ، ولو أنه اتجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً في أن يخطيء هذا

ربات العشق في الأساطير اليونانية ، ومن أوفرهن أنولة وجمالاً . يقول : « ولما كانت تعوزني الموديلات الجميلة ، فاني أستعين بمثل أعلى معين كونه في نفسي » .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة لا تستطيع أن تقف على رجليها في دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وأنه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب إبراز العنصر الحيوى الكامن فيه - لا سيما الأفكار والأحاسيس والانفعالات وحالات النفس. ويقول **هيجل** ان هذه النظرية رغم تقدمها الفكرى بالنسبة لنظرية المحاكاة، ليست أقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية أخرى ، وبعبارة أقرب : الموضوع والشكل . فإذا كان الفن ينحصر في التعبير فقط ، فإنه يترتب على ذلك أنه لا يهتم - ولا يجب أن يهتم - بالفكرة أو الموضوع . وطالما كان الأداء سليماً وجميلاً فلا يهم كون المحتوى مليئاً بالقبح واللااخلاقية والتفكير الهدام. وبالتالي فإنه إذا كانت النظرية الأولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فإن النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناعق ، وهو ليس بذلك أكثر رقياً ولا سموً . ومن هذه النظرية ارتفع في بعض العصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالأعلى على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه **هيجل** حول بطلان النظرية القائلة بأن هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من العدل أن نشير الى أن مثل هذه النظرية ، والشعار المبتغى عنها، لم تنشأ من النظر السليم المستقر المطمئن ، ولكنها كانت دائماً تظهر في وجه القوى الطاغية الغشوم التي تحاول رسم طريق « نفمي » للفن ، أو قطع الطريق عليه إطلاقاً ، كبعض العصبية الدينية المتطرفة أو الدكتاتوريات السياسية الظالمة ، أو النعرات العسكرية المتفطرسة ، أو النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية في الأدب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة - قد تكون متلعمة

الهدف ، وان يخطئ في الوقت نفسه هدفه الأساسي كذلك .

هدف الفن الأساسي هو كما معنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى في هيئة جمالية محسوسة ، وكل هدف آخر كالتطهير ، والنهوض بالأخلاق ، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحاسنها ، ونحو ذلك ، ليست الا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولاً عنها بالدرجة الأولى ، وان كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال أثر في نفس مشاهده اهم من المتعة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المتبدلة . فهو يحلق بالنفس الى أعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويعددها للتصميم العظيم ، والعمل المثمر ، واحترام الحياة والانسان ، عن طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والأفكار العقلانية من ناحية أخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال ، ذلك الثاوث الذي يتجمع فيه كل ما هو طاهر جدير بالاكبار .

هذا الأخذ والرد الذي اصطنعه هيجل يستحق منا بعض النظر والتعقيب . اذ ان هذا الفيلسوف الألماني الذي عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ( ١٧٧٠ - ١٨٣١ ) لم يكن يفكر في الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها أوروبا في أيامه .

ولعل اهم هذه الأحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من أعرق ملكيات أوروبا ، وعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك باطلاق شعار الحرية والاخاء والمساواة ، واصدار صك حقوق الانسان ، وزحجة سلطان الكنيسة عن أداة الحكم ، بل إلغاء الاعتبار السديني في صفة المواطن في فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت - في فورتها العنيفة الأولى - علامة كاسحة ، زلزلت كل احكام الجمال ،

وقلبت مقاييس الأدب ، وبدا ذلك على شكل تهقير مؤقت في هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فنانياً له من الشموخ والضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تعرف أدبياً - شاعراً أو نائراً أو كاتباً مسرحياً - تمكن مقارنته بأساذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوي على انتكاسة للديمقراطية تبلورت في شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، وفانح عسكري يريد أن يعيد عهد القيصرية القدماء ، الذين دوخوا الانسانية بحروبهم ، تبلور كل ذلك في شخصية نابليون بونابرت .

وشهد هيجل أيضاً ما اقترن بهذه الأحداث في أيام الثورة الفرنسية من تطرف في سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التي كان يظن أنها أبدية ، بما في ذلك الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي التقليدي ، ولمس ما ترتب على تسليم مقاليد كل شيء للعامية ، فجأة دون اعداد سابق ودون تخطيط ، من عدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل في رسم اهداف الجمال وأوصافه ، ومن اضطراب في تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كالدخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها نابليون النار والدمار في أوروبا وفي الشرق جميعاً .

وفي هذا الوقت الذي عاش فيه هيجل شهد - الى جانب ذلك - التوسع في استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الرأسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، وتزداد ثروة وقوة يوماً بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الاوربي في افريقية وآسيا يستشري ، ويدوس في كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بغضل أبدي على الفكر البشري ، وعلى رقاب شعوب من بني الانسان تحت شعار التنظيم والتمدن ، ورأى الرأسمالية الأوروبية تزج

في القاهرة أو الجزائر أو طنجة أو غيرها ،  
 ويصورون مهرجانات الهند على ظهور الفيلة  
 تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ،  
 يحف بهم العبيد والحشم ، وجنحوا إلى  
 الإغراق والإفراط ، لا سيما عندما كان  
 الأمر يمس عدواً تقليدياً لأوروبا وهو الإسلام .  
 فالمجتمع الإسلامي من خلال فن الرومانسية  
 وأدبها يبدو في الغالب مجتمعاً قائماً على  
 رجال ورنوا السلطة والهيبة عن أجداد سفاحين  
 متعششين للدماء ، أما هم فقد غرقوا في الترف  
 فاستدارت خدودهم وكروشهم ، وكبرت  
 عمائمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا في  
 استرخاء يدخنون شبك التبغ ، أو النرجيلة ،  
 أو الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم  
 والحشم ومن الجوّاري والغلمان والخصيان .  
 كانت الرومانسية بأدبها وفنها وموسيقاها  
 عبارة عن محاولة لسياحة حاملة ، ورحلات  
 خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الإنسان  
 عن نفسه ، هذا الإنسان الأوروبي الذي  
 صدمت روحه سلسلة من خيبة الآمال في  
 الثورة وفي الوطنية وفي الاستعمار وفي النهضة  
 الصناعية . وكأنما كانت الرومانسية مخدراً  
 يلهيه عن عله المتأصلة باطلعه على ما تزعم  
 أنه أحوال الناس الآخرين في ماضيهم  
 وحاضرهم ، لكي يحمّد الله هو على كل حال ،  
 فإذا ظل بعد ذلك متمرداً ساخطاً فهناك الموت  
 ورهيته ، والمواقف الدرامية التي تمزق  
 القلوب ، تجعله يحس ببعض القمادة والحضارة  
 فيخفف من غلوائه .

في وسط هذا الصخب والغليان ، وفي غمرة  
 هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب أن يظهر  
 مفكر فيلسوف مثل **هيجل** ، يحاول أن يأخذ  
 بيد الناس على سواء السبيل ، وأن يردّهم  
 إلى بعض التعمّل المبني على الاعتدال ، وعلى  
 الصدق ، وعلى الإخلاص لشيء أكثر بقاء  
 من تلك الفورات التي عاصرها . فنسأدى  
 بالتدقيق في معرفة كنه الأشياء من خلال  
 أعيانها الموجودة في العالم ، المعروضة على  
 بساط الملاحظة والتجربة ، ودعا في الفن بإبعاد

بأبناء أوطانها في حروب توسعية وفتوحات  
 استعمارية في أقصى أقاصي الأرض ، لتجنّب  
 هي وحدها ثمرة ذلك ، دون أن تحظى المادة  
 البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا  
 الكفاح والصراع . فتقوى الفسّورق بين  
 الطبقات ، ويظهر في أوروبا إلى جانب الفنّ  
 الفاحش ، والبذخ الغليظ ، والترف الخالي  
 من الحساسية والدوق السليم ، يؤس أسود  
 حالك ، في مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف  
 والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفي وسط  
 هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمتها  
 الغريبة ، التي ان عبّرت عن شيء فأنما تعبّر  
 عن هذه الحالة المزرية التي كانت تعيشها  
 أوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن  
 وسهوم تنسّرت وراء فلسفة أساسها الشك  
 وعدم الظمأنية . وعمدت إلى تعويض الناس  
 عما يشدونه من عمق وأصلالة وإنسانية ،  
 بمؤثرات متعلّة فيها جنوح حاد نحو المواقف  
 الدرامية التي تضرب على الأعصاب كضربات  
 المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من آلات  
 الرومانسية في هذا النوع من التأثير التلوّج  
 الكثير بالمر في أشد صورته رعباً ، والاستعانة  
 بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من  
 الحطب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من  
 التوراة والإنجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة  
 التي أبرزت أهميتها غزوات الاستعمار في  
 الشرق والشرق الأقصى ، فكانت الحياة في  
 بابل القديمة ، وفي بلاط الأكاسرة والفراصة ،  
 والطوقس في معابد الهند والصين ، وحفلات  
 السحر والتوسل إلى القوى الخفية المخيفة  
 بألوان القرابين في إفريقية وآسيا ، من وسائل  
 التأثير الشائعة في الفن الرومانسي . وكان  
 تعاطي الفنان لتلك المواقف في فنه سطحيّاً ،  
 مبنيّاً على فهم خاطئ في أغلب الأحيان للإنسانية  
 كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت  
 مؤثرات في الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة  
 لا من غرائب التاريخ القديم للامم الأخرى بل  
 من حاضر هذه الأمم كما تصوّره العقل  
 الاستعماري الأوروبي . فراحسوا يعلّون  
 موضوعاتهم بمواقف تصوّر الأسواق الشرقية

التشنجات المترصّية ، والمؤثرات الدرامية ، والتلع المتفتلة ، لمل الدوق الأوروي يرتد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالة الشبع والريّ الروحية التي أشرنا اليها ، بدلاً من النهم والسعاع اللذين كانت الرومانسية تحاول إبقاها بمظاهرها وأساليب موجية بخيال منحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوّره فيلسوفنا في المثل الأعلى .



وإذا كان ما قاله **هيجل** وصفاً للجمال ، وتحديدأ لعلاقته بالفن ، ما يزال في لبه صالحاً الى الآن ، الا أن شرحه وتأويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها **هيجل** أو يتوقعها ، بل ربما احتاج الأمر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك في الفنون في العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات وإضافات .

وأول ما نريد أن نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين **أفلاطون** و**أرسطو** و**هيجل** و**بيكاسو** و**جاءك بريش** هو تعريف ترتضيهِ للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الانسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر مسا من مظاهر الكون الذي نعيش فيه . فإذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الإذن ، فنحن في فن الموسيقى ، وإذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن في الفنون التشكيلية ، وإذا كان يستخدم الألفاظ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن في فن الأدب .

وقد حاول **هيجل** أن يرتب هذه الفنون ترتيباً تصاعدياً ، يبدأ من أدناها في التعبير من الجمال الخالص وينتهي الى أعلى الفنون في هذا التعبير ، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ - **فن المعمار** ، وهو فن لا يستطيع أن يعبر عن فكرة أساسها التفاعل الداخلي بين

الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جداً . إذ هو يخضع لمطلوبات ناتجة عن اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية إجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . ثم أنه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النفعية المعروفة ، من إسواء البشر ، أو احتواء المقدسات ، أو تهئية المكان للسوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ - **النحت** ، هو أرسخ قديماً في الفنون الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً في معظم الأحيان من إمكانات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ - **التصوير** ، وهو أكثر حرية ومرونة ودفئاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت ، ولوجود إمكانيات في التعبير أكثر تنوعاً وتمعدداً كالألوان والظلال والأنوار وقواعد المنظور وخداعات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير أوسع وأقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ - **الموسيقى** ، وهي أرفع درجة من التصوير من ناحية ، وأدنى من ناحية أخرى . أرفع لأن تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . وأدنى لأنها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ - **الشعر** ، وهو أرفع هذه الفنون جميعاً عند **هيجل** ، لأنه يلخصها ويتفوق عليها بإمكانياته الواسعة في وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن أدق خوالج النفس ، وإبراز الحركة وهي في طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

اليها الموسيقى ، واصل التكوين البصري والتنسيق اللوني المحتواة في فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

**ز - الأوبرا :** وهي في رأى الكثيرين من جبهة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعاً ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج الى تمرين كثير على تدقيقه وتقديره ، وهو - في الدرجات المرجوة من رقيه ونضجه - يُعتبر عاملاً من أهم عوامل تربية الذوق السليم في الامم التي ينتشر فيها .



هذه الفنون كلها تشابك وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن أن نتصور الشعر يسير في منحنى والتصوير في منحنى آخر والموسيقى في اتجاه ثالث ، لا يلم شعثها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، أو يشدها اتجاه واحد . الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها من الفنون اقارب ، تخدم معتقداً واحداً ، وتهدف الى أهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على أن يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع . بعضها يقيم صروحاً مادية ضخمة راسخة لها كيانه الذي يسد الافق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماماً ، كالنغم أو الالفاظ أو نبرات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى في داخل النفس . ولنتقارن - لمزيد من إيضاح ذلك - بين عمل فنان سمعى وآخر بصرى ، بين الموسيقى والمصور :

يجلس الموسيقى الى منضدته ، في غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالباً في الليل ، عندما تسكت الفوضىاء

للتيال ، واستعماله للرمز ، واعتماده على مختبرات العقل الباطن . ونلاحظ هنا أن هيجل كان ابن عصره تماماً ، ذلك العصر الذي أدرك فيه شيلر وجوته في المانيا ، ولامارتين وفكتور هوغو في فرنسا ، وشيلي وبايرون في إنجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول في روسيا . كان العصر كله عصر شعر في المقام الأول فيهر بذلك هيجل .

الى جانب هذه الفنون البسيطة تأتي **طائفة من الفنون المركبة** ، أى التي تعتمد على أكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، وأشهرها :

**أ - فن الحفر :** الذي يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط في المقام الأول بأهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر ، أو الروايات ، أو اعداد اعلانات للدعاية للمسرح أو السينما أو زيارة الاماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الأدب والعمارة وغيرها .

**ب - فن تنسيق الحدائق :** وهو يعتمد بالدرجة الاولى على قواعد مستمدة من فن العمار ، مضافاً اليها إحياءات ملتزمة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

**ج - الغناء :** وفيه يبدو التأخي والانسجام بين فن الأدب وفن الموسيقى .

**د - المسرح :** ويدخل فيه فن الأدب الى جانب التصوير والعمارة في عملية الإخراج ، والنحت في تحديد المواقف ، وقد تدخل الموسيقى التصويرية ايضاً .

**هـ - الزخرفة :** وهي فن معتقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيراً من أساليب التنظيم والانسجام من اصول الشعر والموسيقى .

**و - الرقص :** ويعتمد بالدرجة الاولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف

أما الرسام المصور ، فهو في مرسومه الذي يضيئه شبالك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً منسقاً : « موديل » عار أو نصف عار أو كامل الثياب مثلاً ، و « فاز » به طاقسة من الزهور ، وبعض الأقمشة من سستائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجز لوحته الفنية ، وفي نفس الوقت يصفّر أو يفتّي ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع إلى جهاز « راديو » في مرسومه . وتمتزج كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وترسب في نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعمله التشكيلي ، دون أن تعكس من صفو هذا العمل وانسجامه . وهو من حين لآخر يلقي على « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة - اما متحمسة محمومة ، واما رزينة هادئة - ينقر على « الهاليت » بالريشة أو الفرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو بأصبعه، عجائز ملونة يوضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً نسمعه يصيح ساخطاً ، ثم يأخذ في مراجعة لون من الألوان بدرجة أخرى من درجاته ، وهكذا يحسو ويثبت ويحوّر وينقّح ويصحّح ، ومن الممكن الناظر إليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل .

أما اللوحة نفسها فتمثل في أغلب الأحيان - لا المنظر الذي أخذ على عاتقه رسمه كما هو - بل منظرًا موازياً له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت أثيراً لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة في إطارها في معرض أو متحف أو قاعة استقبال ، لتكون أحياناً متعة للنظر أو موضوعاً للحديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أي أن الفنان استطاع أن يفضّص عن كيانه كله في لحظة من لحظات صفاء الفطنة الإنسانية المبصر لوحته .. لحظة واحدة .

الخارجية أيضاً . وهو في هذه الجلسة متجه بكيانه كله إلى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علامات الاجتهاد والاجهاد . يعتمد من حين لآخر إلى آلهة الموسيقى ( البيانو أو العود مثلاً ) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما بطن برأسه من الحان ، ثم يعود إلى منضدته فيشرع في تسجيل « النوتة » . وقد نراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور في داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوياً عابراً فجائياً .

كذلك نلتقي به أحياناً في قاعات ضخمة مفعمة بالضوء ، إذ من أعماق كل السكون الذي أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريد بها ، يعود إلى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد في أداء ما ألفه الموسيقار . نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجرى به راحاً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بخارية ، أو تطن كأنها جنساج بعوضة ، ومن ينفخ في قنوات مختلفة فتئن أو تشفق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطنابير مختلفة الأشكال والأحجام . أما الموسيقار فيقف بعصاه الصغيرة ليدبر الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره في أعماق نفسه في جوف الليل . وهكذا يكون إنتاجه قد سكن أولاً في روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبذبات صوتية منظمة تهز القاعة الكبيرة ، ثم بقي بعد ذلك منزوياً مكتوباً في سطور « نوتة موسيقية » ينتظر بها جديداً في قاعة أخرى حاشدة بالمستمعين ، أو في استديو للإذاعة ، أو في مصنع للأسطوانات والأشرطة المسجلة . وهكذا ينتهي عمله الفني إلى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعيد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أمّ بها الناس أخيراً وتركها . لهم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

ليست الا الواناً مختلفة من التعبير من فيم واحدة - كما ألمح الى ذلك نكتور هوجو في شعره الذي قرأناه . **ففي اليونان** مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والأكروبول ، تقف بعداء تماثيل لفيدياس وكاليماك وبراكسيثيل ، ومسرحيات لسوفوكليس ويوروبيدس وأريستوفانس وملامح هوميروس ، وللجميع نفس الشمسوخ ، ونفس الروح والجوهر . لا تناظر ولا نشاز ولا اختلاف في الوجهة او الهدف ، لأنها كلها تنشد من زاد واحد وترنوى بماء واحد .

**وفي أوروبا المعاصرة** يسير الاعمقون في المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المتمرد بكافة اتجاهاته في الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الفورات المتنازعة البهيمية في الشعر ، لأن طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . فشبغ الحرب ، حرب الإبادة التي تعصف باللائين ، وترك المدائن الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل مطلاً بسحنته الشوهاء ، كل يوم ، يحاول يقطعة الإنسانية الى كابوس بغيض . العقل يعلن افلاسه ، والدين أيضاً . أما الاخلاق فيزلزها التشكيك ويصدعها التكالب على القشور ، ثم يهدمها اليأس ، ولا يحل محلها مساك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادي تم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل اولاً في التدمير والإبادة ، والتفكير في التنقل بين الكواكب والأفلاك يمشه طمع في تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ، موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد أرسيت على القمر أو غيره من اجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم في كثير من بقاع عالمنا ، في فيتنام وفي فلسطين ، في الهند وفي أفريقية السوداء ، بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجري الاموال على موائد

بينما احتاج عمل الموسيقى الى متابعة طويلة لكي يتكامل في رأس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وإدراك كليهما عمل متمم للثقافة الإنسانية ، والوعي الحضاري ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام في ذلك ممكناً لكل من يستطيع أن يربص الأنفاظ دون أن يمس جوهر الفكر ، من الواجب أن يقام لهذه الدراسة منهج وخطة وأبعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وإدراك الروابط الأصلية بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندري **أفلوطين** : ان فن العمارة هو كل ما يبقى من المبنى اذا انفتحت منه الحجارة ، أي انه الفكرة الجمالية في أقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد أن نستهدى بأفلوطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى السدوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بأن يوضع على محك النقد ، باقي عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الاسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الأداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الاساسي المنظم لكل الفنون (١٥) ، وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادئ ، نطو نحو الجزء الأخير - والأهم - مما أردنا عرضه على القارئ في هذا المقال .

• • •

### الفنون في العالم العربي

رأينا ان تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وأدبية ، وتشعب كل تلك الى الألوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالمرّة ان كل لون او نوع يسير في طريقه دون أية صلة بالفنون الاخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها

في غير الفن . فالكتاب المسرحي **جبرودو** (١٧) يقول عن السلام في انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقس بين حربيين » ، وكان الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والموقف المتكرر ، وأكاد أقول « المنطقي » في سلوك الإنسانية . ويقول غيره (١٨) من كتاب أوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث عن سن الرشد منظوراً إليه بمنظار بيئته وزمانه « ان سن الرشد هي السن التي يبدأ فيها الإنسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا عن الدين انه مخدر وأفيون ، وعن الوطنية انها صورة من التعصب الأعمى ، وعن الجنس انه بضاعة رخيصة تتبعها التقاليد في السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد أن ينعكس على الخلجات الوجدانية للإنسان الأوروبي والأمريكي ، وأن يظهر في الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفرد المتفجر المتطابر الذي أشرنا إليه .



وفي عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين ألوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففي بداوة العرب كان فهم التشكيلي ككل فنون البدو أساسه الزخرفة ، منفردة في مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام وأصحابها . فكانوا يزبنون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما ينسجون من صوف أو وبر ، ويركشون بالعقيق والجرجع والأصداف ونحوها تروسهم وبعض ما يصنعون من الجلد أو النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والأقراط والخلخال والدمالج والأساور وقوارير الطيب محفوظة في علب من

التمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المقبول ، في بقاع أخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة عشر سنين مضت تكاد تكون الآن طرفة اثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة أعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الأمس .

والفنان أدبياً كان أم موسيقياً أم تشكلياً ، في وسط هذه الدوامة المجنونة في أوروبا وأمريكا لا يمكن أن يخلق « أسلوباً » أو « طرازاً » أو « نمطاً » ، لانه بهذا يخون رسالته في ملاحقة التمرق والتشتت والهيجان الذي يحيط به . كل ما يستطيعه هو أن يحاول - هو أيضاً - التجديد ، وأن يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطائرات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنار شامبينول** » يقول في كتاب له اسمه « **حالة القلق في الفن المعاصر** » (١٩) ، ان في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها باسمين مختلفين ، اذ بعضها « عصور » ، وبعضها الآخر « مراحل » : الأولى تتميز بعمق الأساس ، وصلابة البناء ، ووضوح الرؤية واستمرارها ، ووحدة النمط أو الطراز ، أما الثانية فهي مدد زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء في الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول أن العصر الذي نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية أن يسمى عصرًا ، فهو فترة لا أكثر . وهذا القول الذي يجعله تلخيصاً لحالة القلق التي يكتب عنها ، رددته غيره بالنسبة لهذا العصر



والفكرية يظهر الشعر بأوزانه وقوافيه ، مبنياً هو أيضاً على البيت المستقل الذي يتناسق مع باقي أبيات القصيدة في شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وتواتر النغم وتكراره ، وتماثل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجود في الفن البصري عند البدو . ويجرى في نفس هذا الفلك الرقص الإيقاعي الجماعي ، والموسيقى العربية الشريفة - وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن أغوار التراث الفولكلوري ، ومن آفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

أما الآن فان هذه الوحدة - التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها - تبدو مفككة في الاتجاهات الفنية للعالم العربي في حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرئ القيس الى الآن له نفس السروح ، يسوده - شكلاً وموضوعاً - نفس التاموس الذي كان يوجه القدامى من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا أن يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، في حسابنا انها لن ترسي أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نعتلّ ثابتاً ، ولو الى حين ، يجرى عليه الشعر . لأنها لم تعباً بالأصاق ، ولم ترتز من المصارة المصفاة الكامنة في التراث والتاريخ ، وفي أغوار النفسية العربية . فهناك من رآوا أن يكفروا - كفراً جزئياً فقط - بالخليل بن أحمد ، وما سنه من قواعد العروض والقافية . وبدلاً من التزام البحور والغاء القوافي ، وتزعّم هذه الحركة في النصف الأول من هذا القرن شعراء

العاج لنسائهم ، وبالرغم من أنه لم تصلنا نماذج من هذا الفن البدوي الجاهلي ، الا أننا نستطيع أن نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما نستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية في البوادي المنتشرة في أنحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوي الزخرفي لم يكن في أغلب الأحيان يعتمد الا على نسق هندسي في خطوطه وألوانه وتوزيعه ، يُهيج البصر ، ولا يحمل الا بعض التعبير الرمزي الفولكلوري المهندس في ثيابه . فالمثلثات المتعاقبة ترمز غالباً الى الخصب ، بقية من تصور قديم جداً للأمومة وقيامها على ثلاث نقط أساسية في الجسم البشري هي الثديان والبطن ، والنقط التي تنطوي على حمل الاجنة وارضاض الأطفال ، وهي بالتالي اصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تحمل خطوطاً مشبكة او تقطاً موزعة في داخلها ، ترمز الى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والأشكال المعينة المخطوطة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذي يأتي به الغيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المألجة أو المتكسرة تصور الماء بما يتبعه من خضرة المرعى ونعيم الحياة ، الى غير هذه من الرموز والأشكال (١١) .

لكن المهم أن ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي من حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفي ظل هذه الخلفية الاجتماعية

Edward, Westermarck; *Survivances Païennes dans la Civilisation Mahométane*; (١١) Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; *Survivances Païennes Dans le Monde Chrétien*; Payet-Paris 1934.

الوقتية - مهما كانت قوية جارية - وهو قمة البراعة في هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذى هو اضافة معان وقيم وطاقت جديدة محركة للنفس والعقل .

اما المسرح فانه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفياً - عن هولبير وراسين وشكسبير وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الراجوز او خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانسيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسراليون ، والاخلاقيون ، والالاخلاقيون ، والوجوديون ، والعلميون ، ومن لم يصنفوا بعد في مذهب او طريقة . ولسنا في هذا نسيج وحدنا ، او امة شاذة بين الامم . اذ لو اننا هبطنا اليوم في مدينة من عواصم الفن المسرحي في العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية - الفرنسية والاجنبية - تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدي فرانسيز في صالتيه الاوديون ، والبالييه رويال ، ووجدنا في نفس الوقت المسارح الاهلية في « البوليفار » و « مونتمارتر » تقدم ألوان الاخرى من القرن التاسع عشر الى اقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وامكنا ان نرى الى جانب ذلك عيون الادب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة في الاخراج ، وتطوير هذا الفن ، يتزعمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي في « باليه دى شايمو » ، ومن ناحية اخرى : مسارح الحبيب ، في « مونبارناس » و « الحي اللاتيني » ، هذا الى مسارح تخصصت في التمثيليات الغنائية ، او الاوبرا ، او التمثيليات المربعة ، التى تعتمد على اخراج ارهابي يمثل البشاعة في اقصى اقصى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدرسة « الديوان » في مصر ، وفي مقدمتهم المرحوم عبد الرحمن شكرى ، ومنهم من شق عليه التفريط في القافية ، فابقى عليها مسع تحوير قليل او كثير ، وجعل عدوه الالد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدر على هدم التفعيلة فابقى عليها ، على ان تكون واحدة فقط تكرر - هي هي - بعدد يختلف قلة وكثرة في كل سطر ، ولا تقول في كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدا لغيرهم ان يسيروا الى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وامكانات الموسيقى اللفظية في كل القصيدة ، بصرف النظر عن خضوع ذلك وزناً وقافية لشيء من جذور الشعرية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفاً في اقصى هذا المنقلب ، بينما حاول آخر ان يردهم الى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من اوروبا ، هو في جوهره تطبيقي لاتجاهات « كولردج » ، ومحاكاة الفن « ايليوت » واضرابه من شعراء الطليعة الاوربية .

وفي نفس هذا الوقت تظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما تميها ابراهيم الموصلي ، وابنه اسحق ، وقنتها الرياضيون ، وعلى رأسهم الفارابي ، ثم نقلها على مر العصور البلذ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والغناء ايضاً . ويحيى الرقص الشرقي مكملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الاخير من كل ذلك هو التفرح والتطريب . دون رغبة مباشرة في تعبير او تصوير . وليس عبثاً ما رواه مؤرخو الفارابي من انه استطاع بعزف على القانون ان يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم في نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف . فان تحريك الوجدانات

حياة طولها قرن ، وفي عصر السرعة ، ليست بالعمر القصير . ولا نريد أن نقول أن النكتف المسرحية المجلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها في الأداء والاخراج والدكور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح في العالم العربي ، لن تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا تتراده الخاصة فقط ، وانما يستطيع كل فرد من افراد الشعب أن يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار الملهي الذي يسهر فيه ، وبشرط الا يكون ثمن التذكرة مرهقاً لجيبه ، او أن يكون ما يقدم في المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً في شكله وموضوعه ، فهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقاد أن يمارسوا نشاطاً موجهاً لحركة لو انها اثرت الاثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والذوق العام للامة كلها ، بل لا يمكن امداد العقل العربي على مستوى الجمهور بكثير من انوار الوعي الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تفتدى — كما هي الحال الآن — بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول في عالم الفنون أن يصل الى المسرح ثم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل اليها من الغرب في وقت مبكر أيضاً ، فعميره في مصر الآن أكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمنا من أن تكون فيه طواويس، وانتهى بنا الى ان نصير غريانا ، نحجل وننقع بدمامة وتبع ، لا يشد عن ذلك الا القليل النادر . والسبب في هذا أننا — مع التسليم بضرورة التقليد — قد اسأنا اختيار النموذج والقذوة . وضعنا نصب أعيننا الفيلم

مدينة كباريس في هذا الصدد هو في التخصص والتوزيع ، بحيث يقتزن كل مسرح عادة وفي الأغلب ، بلون معين من الأدب المسرحي ، واسلوب محدد في اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر في عالمنا العربي موكولاً للمصادفات ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان المسرح الغلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني في القاهرة ، الذي كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذي اشتهر به في التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب في تغيب أدنى اتجاه نحو التخصص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات العالية الترجمة ترجمة تصلح لخشبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يتكوى بنيران هذه الأزمة ، إذ يضطرون في كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية أخرى فان انصراف المسرح العربي برمته الآن ، عن المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والاقصصار الذي يكاد يكون تاماً على العمامة قد أدبا الى الا نجد مكاناً في عرفنا المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، او لترجمات **خليل مطران** عن **شكسبير** ، او ترجمات **طه حسين** عن **سوفوكليس** . الخ . وهكذا يصدق هنا المثل الذي يقول ان دينانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذي يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم في الاقتصاد ، وهو في الفن أيضاً جدير بالاهتمام .

أما ما يقال من أن مسرحنا ، مسرح ناشيء جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب عن الطوق ، إذ أن

به بالغذاء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل معليات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل اسطوانات وأشرطة مسجلة ، وبدا لهم أن الفيلم الذي بدأ في العالم على شكل معليات مسرحية ، أو غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الآن عن هذه البداية فأصبح مستحضراً « كيمياوياً » يجب أن يؤزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساماً ولا تافه الأثر . وأخيراً ، منذ نحو خمسة أعوام ، ظهر الفيلم الأول من اخراجهم . وبالرغم من طبول الدعاية ومزمارها التي صلحت له مباشرة بمولده ، أو معلنة وجوده ، فانه كان حدثاً لا يقيد في سجل مفخرهم ، باعتراف نقاد تل اييب انفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر افلامهم بكثير مسن الاستحياء والخشمة نظراً لأنها لم تنجح في كل مما كانوا يعتقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا أن واحداً من أبنائهم الذين تكونوا في مصر هو الذي تولى الدور الأهم في تحريك السينما في اسرائيل ، وهو بلا شك الذي يرجع اليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وعبوبها الى هناك ، فله منا الشكر على اسهامه في ضعف السينما الاسرائيلية .

### وياتي الفن التشكيلي في العالم العربي

#### مفترقة الى وجهتين :

**الأولى** قديمة ترائية ، تتجلى في الصناعات الحرفية الشعبية ، وفي بعض السوان الأداء التشكيلي التقليدي الذي تداولته الجماهير العربية وأخذه الأبناء عن الآباء ، ينفذونه في الأرياف والأحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

**والثانية** حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمن القيام عليها مدارس الفنون

الأمريكي ، وهو انتاج تجارى يطوف أرجاء العالم ، ومهما يكن تافهاً أو فاشلاً فإن اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحاً أكيداً من بعد . وهكذا أقدم المخرجون الأمريكيون على الانجازات الضخمة الهائلة التي تكلف الآلاف ومئات الآلاف ، بل الملايين ، وتقف من ورائهم امكانيات كاملة من الناحية العلمية ، حتى فرض هذا الفيلم الأمريكي نفسه على العالم ، وأصبحت دور العرض السينمائي نفسها تحمل في أحيان كثيرة أسماء شركات سينمائية أمريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » ... وحتى « هوليوود » . ولما كنا أقفر من حيث المال ، وأضيق من حيث دائرة التسويق ، وأصغر من حيث الامكانيات الفنية - فإن تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا أشد قماءة . ولو أننا حاولنا أن ندرس الامكانيات التي نجح بها الفيلم الهندى مثلاً في العالم ، أو الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والاطاليين تحفاً فنية رائعة ، ولو أننا معنا النظر في الأساليب التي انتهجها الفيلم البولوني أو الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه في حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك أقرب الى ما نحتاج اليه ، وكان أبسر مثونة على مولينا ومخرجينا ، وأحب الى قلوب جمهورنا ، وأقل تعريضاً لنا للسخرة والشماتة . وهذه الكلمة الأخيرة قد ذكرتني فجأة بالعدو ، العدو الاسرائيلي وموقفه من الانتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الأسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد أتروا أن يبقوا بعيدين نهائياً عن هذا الضمار الى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتبجحون به من السبق في كل شيء . لقد احسوا بأن العصر الذي نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز

والعدل عن كثير من التقاليد القديمة في المظم والمشرّب والهلو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة في المواصلات وقيام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدينة الحديثة في اوربا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذين حلوا بالشرق ، مستعمرين ، او مستغلين ، او مشاركين بخبرتهم في دفع المجتمع الى الامام ، قد خططوا مدناً كاملة أحياناً ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا أصبح التمثال القائم في ميدان عام أو في حديقة ، والصرح المشيد ليكون داراً للبلدية أو متحفاً أو محطة للمواصلات أو مدرسة أو قصرًا للحاكم ، نمطاً جديداً من الانشاء ، كما ان داخل هذه الابنية أصبح في كثير من الأحيان معرضاً لطرائف التصوير والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت في الوقت نفسه حركة التنقيب عن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر من أبناء الوطن العربي من يترددون على اوربا وأمريكا للتعليم أو السياحة أو العمل . كل تلك الأمور أحكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من أوربا بعض الفنانين لينزلوا في رحاب أبناء جلدتهم المقيمين في الشرق ، يعيشون من ثمرة العمل معهم ولهم ، وبدأ بعض الموهوبين في الفنون التشكيلية من أبناء العرب يأخذون عن هؤلاء ويحاكونهم .

كان ذلك في البداية بطريقة غير منظمة ، ثم أنشأ بعض الأجانب في عواصم شتى من العالم العربي معاهد أهلية لتعليم الفنون الجميلة . وأخيراً - في ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ - افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها في درب الجماميز ، غير بعيد من

الجميلة واكاديمياتها وكنياتها في العالم العربي ، ومن وراء ذلك جهور خاص من الزبائن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي في وجهته الثانية ناشيء من جديد في العالم العربي . اذ ان الجماهير العربية كانت - وما تزال في كثير من الأنحاء - تعيش حياتها اليومية في قوالب تقاليدها الجمالية والحضارية القديمة في المسكن والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل . اى أن الفنون العربية الاسلامية في السجاد والنسيج وصناعة الأثاث ، وآنية الخزف والفخار والنحاس ، وفي عمارة المساكن الخاصة والمباني العامة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر المترتب على اقتصاد عليل جيناً ، والفنى الناجم عن يسر ورخاء أحياناً ، وتضخ عليها مؤثرات فارسية او تركية او أندلسية او نوبية حسب موقع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكن يستمر الطابع الاسلامي الذي لا مكان فيه للوحة او التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، في جولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معمارى ثابت في أذهانهم ، وأثروا حسب الطرز المنتشرة في اوربا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الاولى . وهكذا ظهرت في الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت اوربا قد تعودت ان تفكر في كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادي ، فانها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، ثم تفهيمهم بالأخذ بما يلزمه من تغيير الأزياء ،

كانت السبب الأساسي في أن يضطر الفنان العربي الحديث إلى أن ينهل من المنبع الجارى أمامه ، لا سيما أن الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجوداً على الإطلاق ، وكان الفنان محتاجاً ، لكي يعيش من فنه ، إلى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء أما من الأجانب المقيمين في الشرق العربي ، وأما من طبقة معينة تجرى في فلكهم وتعيش على طريقتهم .

ولا يمكننا هنا أن تغفل أن هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن أمور الفن قد تناوبت في الوقت الذي كان فيه الفنان الأوروبي يحاول أن يستكشف أو يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة في المواد التي يستعملها في إنتاجه الفني . فالعمارة الأوروبية قد شهدت البناء قديماً بالحجر المنحوت المقبول المبني على مخطط تقوم فيه الجيطان والجدران مستقيمة رأسية ، ثم تغطيها سقوف مسطحة أو مستنمة ، كما هي الحال في الأبنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، أو تتوجها قباب مكورة دائرية في الطراز البيزنطي والقبلى . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي باوروبا الغربية إلى استغلال العقود المقوسة ، لتلحم بها الجدران من أعلى فتكون هي أساس السقوف ، ومنتهى الأعمدة والدعائم . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة في أوروبا الغربية أساسها العقد المدبب ، أو القوس المركب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا أن هذا النوع من العقود والأقواس والأبنية أقوى على حمل الأثقال ، وامتن ، وهو بهذه المثابة أقدر على إعطائهم الفرصة للتخفيف من مصاد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذي ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتفاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التي تزينها شبابيك الزجاج

قصر عابدين . كان كل إساتذة هذه المدرسة من الأوربيين ، فرنسيين أو طليان . وفي أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الأول لأعمال طلبة الفنون الجميلة في قاعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة في هذه المدرسة يصرون على رفض أى عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة في الفن الأكاديمي الأوروبي ، الذي كان في هذا الوقت يعتمد على الأداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف ، وقد زاده ضعفاً كون إساتذة هذه المدرسة أنفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الأوروبي ذاته . ولتمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي في الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعاً إلى أوروبا - فرنسا أو إيطاليا - للتخصص ولاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها في الحرب العالمية الأولى ، أحكم ربط الدوق الجمالي في الفنون في كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية في الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليداً أعمى ، لا يرتبط كثيراً بظروف هذا المجتمع العربي ، ولا حتى بأحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلاً عن التاريخ .

وما يقال عن بداية الفن التشكيلي في مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص أو يزيد . فرسسام لبنان الكبير المرحوم **فيصر الجنبيل** هو أيضاً ثمرة تكوين ودراسة أوروبية بحتة، وكذلك الأمر في الفنانين الذين ظهروا في المغرب العربي أو سوريا أو فلسطين العربية أو السودان أو العراق . ولكن، إنصافاً لهؤلاء جميعاً ، نقول أن القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الأصلية في العالم العربي

والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية أتضح اتجاه آخر فرض نفسه في جميع أنحاء العالم هو البناء بالاسمنت المسلح ، وهو في جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقوياً لأعمدة من مركبات من مواد البناء أساسها مسحوق الاسمنت الصناعي ، يضاف إليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصى الفلتر ( الطلق ) والجبس أحياناً . وكانت تلك الطريقة عودة إلى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة في قالب ، وعدولاً عن الطريقة التقليدية في البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو المدمك على المدمك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة أصبحت لا تستعمل في عمارة الاسمنت المسلح إلا لأغراض ثانوية هي إقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى إلى أجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائياً من هذه العمارة فيما عدا الشبابيك والأبواب ، بل إن هذه قد أصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقادوم للكسر .

وفي النحت والتصوير ظهرت العجائن الصناعية لصب التماثيل وتلوين اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من أكراميل وأقلام ومساطر وكريش وسكاكين وغيرها . وفي عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع في انتاج « البلاستيك » ومختلف أنواع اللدائن البلائية والحيوانية والبترولية ميادين وإمكانات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى أن التصوير الملون بدأ في عصر النهضة مقتصرًا على العجائن اللونية المائية المقواة بالصمغ أو البيض أو بعض

الملون المشق ، وأبائها الفخمة المنبسطة بين دعائم معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك ؛ من داخله وخارجه ، يردان بالتماثيل العجيبة الشأن التي يندر أن نعرف اسم واحد من الفنانين الذين أبدعوها . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به في أوروبا الغربية من أريج الفولكلور وأثر التراث الشعبي . فالكاتدرائية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الأوروبي في العصور الوسطى عن الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب في رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية وألوان التواب والعقاب ، ثم انسا لنحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء أن هذا الطراز عندما انتقل إلى شمال أوروبا ( السويد ، والنرويج ، والدانمارك ، واسكتلندا ) كان الذين ينفذونه مهندسين ممن أخذوا الصنعة أباً عن جد في بناء السفن ، ولذلك كثر أعراسهم عن الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار الفابات في بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزنان والسرّو والشربين ونحوها . ومع بداية عصر النهضة الأوروبية - في القرن الخامس عشر - يظهر التوسع في استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والأقبة لتعود مكانها الأسقف المسطحة أو المستعرة . ثم تشق العمارة في القرن التاسع عشر طريقاً آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، إذ تبدأ العمارة المعدنية التي يعتبر « برج إيفل » في باريس النموذج المتضمن لكل قواعدها وأسرارها وخفاياها .

ومنذ ذلك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية في بناء السفن والجسور والقناطر

وهو تصوير الأشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان أن يعمّل قريحته في استنباط أساليب أخرى في التصوير والتلوين لا تستطيعها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثيرية ، او الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي « مونيه » سنة ١٨٧٢ ، عندما عرض أولى لوحاته على هذا الأسلوب ، واسمها « انطباع - شروق الشمس » . ولتها أو عاصرتها مدارس آخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في أواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي « جوستاف كوربيه » والتكعيبية التي قامت في أوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الأولى نحو الفن التجريدي ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها بيكاسو وجورج براك . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة نائرة أخرى أطلق على فنانها اسم الوحوش ، وهم « ماتيس » و « ماركيه » و « دران » و « فلامنك » و « رووه » و « مانجان » . الخ . وعاصرتها السوربالية التي تزعمها سلفادور دالي وبول كلي واندرية برتون وتانجي ودي كيركو ، وانضم إليها الفنان المتجدد أبداً بيكاسو . ( الصورة رقم ١١ )

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارس فنية أوروبية معاصرة ، ولا الحديث عما أحدثته في عالم الفن من آثار ، ولكننا كنا نريد أن نقدم صورة للتطور السaxon إلى درجة الغليان في أكثر الأحيان ، الذي سار عليه الفن التشكيلي الأوروبي في فترة السبات العربية ، لكي يتضح من ذلك أن الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن أداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لفته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر - وهذا أمر

المواد الكيماوية الأخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند أرباب الفن باسم « التيمبرا » . ولكن ما لبث أن جاء - في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر - الأخوان « فان آيك » ، جان وهو برخت ، من هولندا للاستفادة من فناني إيطاليا الذين كانت لهم الصدارة والقيادة في ذلك الوقت ، ويبدو أنهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها إلى عصور قديمة . فحاولا ابتكار ألوان يمكن استخدامها في التصوير ، أساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة أمامهما هي التوصل إلى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما يشدانه في زيت بذرة الكتان المغلي . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة إنما تعتمد على زيت الجوز أو الخشخاش النبيء وكانت نتائجها أقل جودة من الرسم بزيت بذرة الكتان ، فقد انتهى الأمر إلى اعتبار هذين الأخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت .

كذلك كانت العادة قديماً تجرى على أن يكون التصوير ثابتاً على الحيطان أو السقوف ، وكان الفنان يصمم اللوحة مدخلاً في حساباته المنبع الذي تستقبل منه الضوء ، والفرض الذي تستعمل من أجله القاعة أو الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتحركة ، أي المرسومة على مسطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالمباني ، يمكن تعليقه بمسمار في أي مكان . هذا الاعتبار أيضاً أثر على أسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحة لا تتعلق بمصدر النور الذي سترى فيه ، ولا المكان الذي ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الآلي بالكاميرا ( التصوير الفوتوغرافي ) فهاجم الفنان المصور في مصدر رزقه الأول ،



الحساسية ، وتنظر إليها من نفس الزاوية ، وتعامل معها بنفس الأسلوب . فهذا التعاون بين الفنون هو كما أسلفنا أساس الأصالة المرجوة للفن ، وهو من بعد جواز المرور اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة في صميم الشعب العربي وحق المعاشة للإنسانية المعاصرة .

**ثانياً :** أن يكون في عالمنا العربي المعاصر نقد فني مبني على المعطيات الثقافية المميزة للعقلية العربية ، وأن يتخطى النقد مرحلة تنميق الكلام ، وتديج العبارات التي ينطلقون فيها من فكرة مسبقة تجرهم الى المدح أو القدح ، دون العناية بالتحليل الواضح ، السماح ، الواعي ، الذي يستخدم حصيلة ثقافية غنية ، تتخطى الانطباعات العابرة الى وضع المبادئ والاسس ، وإطلاق الأحكام العادلة الرصينة ، وإعطاء ما لقيصر وما لله دون أن يقيموا وزناً للحفاوة التي تفدق عليهم في افتتاح المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية أو صحفية مشبوهة .

**ثالثاً :** أن تنشط حركة للتوعية الفنية والأدبية والموسيقية ، مخططة منظمة ، مبنية على تمكين الجماهير العربية العريضة من التجارب مع فنها القومي ومن تذوق فنون الإنسانية . ولا بد أن يبدأ هذا من المدرسة . فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي أن تكون المدرسة مودانة بنسخ من عيون الفن القديم والحديث في الوطن العربي . كما يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمة لمتاحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية ، يصبح فيها المعلم تلاميذه الى المتحف في بعض دروس التاريخ والحضارة ، أو في بعض دروس

طبيعي - الى أن يتعلم اللغة الجديدة ، لغة الريشة والأزيميل والمسطرة والقلم في أبعاد ما وصلت اليه في الغرب .



والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه اللغة الجديدة ، نجده - وهذا أمر طبيعي أيضاً - قد شعر بالحاجة الى أن يخلق لنفسه هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته وظروفه ونضاله وراثته ، وكان من أوائل من حاولوا ذلك في التصوير الاستاذان المرحومان **محمد ناجي** و**محمود سعيد** ، وفي النحت زميلاهما **محمود مختار** و**أحمد عثمان** الذي فقدناه منذ أشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء الرواد الكبار الوحي من خلال الحياة الشعبية المصرية منظوراً إليها من خلال قوانين نضجت في ظل القراءة وتطورت بلمسات من الذوق القبطي والاسلامي وتجاوبت مع أصداء عالية منطلقة من عصرنا الحديث وجالت في مجالات تلفها الماثورات الأسطورية الحقيقية . ونستطيع أن نقول أن فناً تشكيمياً عربياً قد شهد بعثاً جديداً على أيديهم يرعاه من بعدهم أساتذة ما زلنا نعقد عليهم أكبر الآمال . ( الصورة رقم ١٢ )

**ومع ذلك** فانا نعود الى القول بأن النهضة الفنية في العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو لنا أنه يجب أن يضع في اعتباره أولاً وقبل كل شيء هذه العناصر الجوهرية الأساسية :

**أولاً :** أن يتم التنسيق المحكم بين فنون الأدب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث يخفى التفاوت الرهيب في المواقف والمراحل القائم بينها الآن ، لتكون جبهة متسقة تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس

التشكيلية والموسيقى والغناء والمسرح  
والسينما .

● ● ●

( صورة رقم ١٣ )

وبعد فان حديث الفن في العالم العربي  
ليحلو ، وتحلو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل اثر  
من آثار النشاط الانساني الاصيل لا يستفيد  
فائدة اكبر من تلك التي يجنيها من النقاش  
واصطكاك القرائح وتركيز الاعين والاذان  
والعقول على أعمال متبلورة موجودة بالفعل ،  
وانما أردنا بهذه الجولة السريعة أن نفتح الطريق  
الى ذلك ، وأن ندعو الى هذه المائدة الفنية كل  
من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته  
في خدمة الجمال .

الرسم والتذوق الفني ، فيشرح لهم تاريخياً  
وتكنولوجياً وفكرياً أبرز الملامح المميزة لما تقع  
عليه عيونهم من تحف وآثار . كذلك يجب أن  
تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق  
الأدبي والموسيقى والتشكيلي لدى المستمعين ،  
لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ،  
وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الأعظم  
من الأمة العربية في اشغالها ولوازم حياتها  
ومقتضيات الفكر لديها . وأن تكون الاذاعة  
المرئية ( التلفزيون ) الوسيلة الاولى عند  
تطبيق هذه المحاولة في ميدان الفنون المسرحية  
والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة  
من قوقعة الطوائف والشذرات وحديث  
المجتمعات الى نقد منهجي وجذري مستمر  
لكل ما يستحق ذلك من المبتكرات العربية  
اولاً والعالمية من بعد ، في الآثار والفنون

★ ★ ★



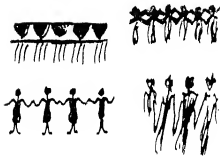
شكل ١ انتوان فانو - امرأة مسكينة



شكل ٦ كوب من الخزف من ايران ( الالف الرابع ق. م )  
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في  
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من تل حسيونة بالعراق  
( الالف الرابع ق - م )



شكل ٨ واقصات المعبد في تحريبات زخرفية مختلفة  
( سامرا - الالف الرابع ق. م )



شكل ٢



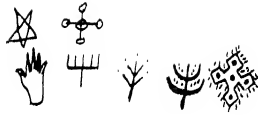
شكل ٤



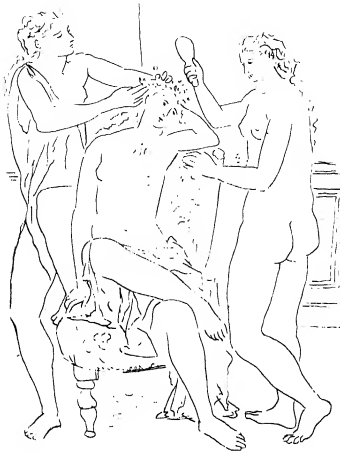
شكل ( ٥ ) فان جوخ - ازهار



شكل ٢ بول سيزان - طبيعة صامتة

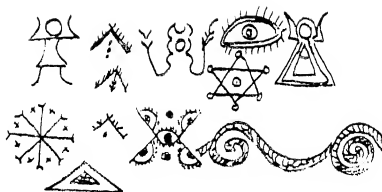


شكل ٩ من حلى البدو المعاصرين ونقوشهم الزخرفية



شكل ١١ بابلو بيكاسو - التواليت





شكل ١. زخرفات بدوية إسلامية معاصرة

شكل ١٢ السد العالي - محمد عويس  
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٣ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين الفلسطينيين في أحد المخيمات

## ريتشارد فاغنر بين العاطفة والعبرة

\* ثروت عكاشة \*

بلغ مجموع صفحاتها أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، نشرت بفن جديد يتالق في عالم انساني جديد يغدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك إنه كان يحلم باعادة تكوين الانسان وجدانياً عن طريق فن انساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي رأى فاغنر أن يصهر فيها فنه .. بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، تشكل فيما بينها

لم يشهد العالم موسيقياً خلف ظهوره دويًا كذلك الذي خلفه ظهور الموسيقى المبقري الألماني «ريتشارد فاغنر» . فمئذ تفتح شبابيه توهج في أعماقه إحساس بأنه نبى يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتأثيرها أعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح فاغنر عند حدود التأليف الموسيقى ، ولكنه تعداه الى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون في عصره بمؤلفات

\* دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقاً بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن باصدار موسوعة عن الفن التشكيلي بعنوان «العين تسمع والاذن ترى» .

لا يتقاسم ، فمن موسيقى رقيقة تقوم على اشتقاق الألحان أحدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الاوركسترا مع الفناء وقيامه وحده بدور رئيسي في التصوير الموسيقي الرابع. بالإضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التي تمثل أدور تراث الفكر الإنساني وطفولة البشرية ، والتي حملها فاجنر بمعان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماضيه وحده بل وحاضره ، وأصبحت متعة الخيال والعقل معا .

ومع ذلك فقد جابه فن فاجنر معارضة عنيدة من اعداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته في الفن فحسب بل تناولوا حياته الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مأخذ .

كان فاجنر شخصية مفاخرة عنيدة تمور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن ان عبقريته تفرض على الآخرين ان يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى ابداعه الادبي والفني الذي اعتقد انه ضرورة لا غنى عنها للبشر تذكى فيهم عشق الحرية وتدفعمهم الى الارتقاء .

وما اشبه ما ابتدعه فاجنر في عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما اثاره هيجل بأفكاره في عالم الفلسفة . ومن اجل ذلك بات فاجنر من المعالم البارزة في تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجهدة وتزوى منه القلوب الظمأى ، وترتفع في ظلاله الأرواح لتخلق في عالم اسطوري تغطي حدود الزمان والمكان .

واذا كان حفيده فيلاند فاجنر قد رأى أن موسيقى جده تقطر حسا وشهوة وانها لذلك تجتذب متطرفي الفكر والعشاق الملهوفين الذين يرون الجنس تمثلا في شخصيات فاجنر الالامعة من الرجال والنساء ، وان الحسية

فنا واحداً متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. وأطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحاً خاصاً تتجلى من خلاله في أدور صورة ، وحدد طريقة اخراج الدراما الموسيقية على خشبته . وقد استثار فاجنر في الشعب الألماني احساسه القومي ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء في موضوعه الدرامي او موسيقاه او مناظره او ملابسه وديكوره واضاعته .

كان فاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته في نفسه ، طاف بالعالم وأثقل نفسه بالديون ناشراً موسيقاه ، لافتاً الأنظار الى رسالته التي لم يتخل يوماً عن احساسه بمسؤولية حملها .

وقد أدخل فاجنر تغييرات جوهرية في اسس الدراما وتغييرات جذرية في تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الاوبرا التي طورها وأخرج منها نموذجاً جديداً هو « دراماه » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى فاجنر ان استقطبت العشاق وأصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلطت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية في جميع أنحاء اوربيا ، ونظر الكثيرون الى فنه على أنه « فن المستقبل » ، والى نظريته من وحدة الفنون على أنها القانون المطلق للفن ، وأصبح فن فاجنر نموذجاً يحتذى ، غير أنه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات فاجنر الموسيقية بسحر

وفي هذا المقال سوف نرافق رحلة حياة هذا المعلق الألماني ، في طفولته وصباه ، وفي رحلة كفاحه الفني من أجل نشر موسيقاه ، نشهد حماقاته ، ونستمع بابداعه ، ونتعرف في لحظة خاطفة على افكاره ونظرياته . ذلك ان من حق فاجنر - وهو واحد ممن اثروا الموسيقى العالية - ان تعرف الاجيال المتعاقبة دوره في تاريخ الفكر البشري كي يقدموا له ما هو جدير به من تكريم . فلنكن هذه الصفحات تحية لأحد اصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد فاجنر .

\*\*\*

( ١ )

### طفولة في مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الاحمر الابيض » يشمخ في مواجهته تمثال اسد حجري ، وقفت امرأة نحيلة في الرابعة والثلاثين تتطلع راعسة الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليبرج في طريق عودته الى فرنسا في ١٩ اكتوبر عام ١٨١٣ . وتوردت وجنتا المرأة وهصفت الفرحة بين جنبيهما وهي تشهد الجلاء عن المانيا وتستمع بلحظات الحرية الاولى بعد ايام من القلق والرعب والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف في آذانها . وسحبت طرفها عن الاطلال التي خلفها التخريب والحريق حواليها وسرحت باتكارها الى زوجها فردريك فاجنر رجل الشرطة الذي لم يعد من عمله بعد ، وانحنت على طفلها الرضيع ريتشارد الذي بلغ شهره الخامس وهو يغفو عاقداً ذراعيه على صدره في وداعة . ولد ريتشارد في ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

الناضجة في موسيقاه هي التي تدفع مستمعيها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن العسير ان ننسى ان ظهور فاجنر قد اجتذب حوله عدداً من اشهر الموسيقيين والشعراء في اوربا ، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين امثال بودلير وچيرارد دنرفال وشانفلوري وتيوفيل جوتييه وليسون ليروا ، وقام هؤلاء واولئك بتبني قضية فاجنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة في ظهور « المجلة الفاجنرية » التي اكدت ارتباط الادب الفرنسي بثورة فاجنر الفنية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التي ضمت اميل زولا واتباعه بفاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التي كان يطبقها فاجنر في الموسيقى .

ومع بداية الربع الاخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفي الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الالحن بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى اجزاء منفصلة عن « اللحن المستمر » ، في الدراما الفنائية .

وأثرت موسيقى فاجنر في موسيقي عصره حتى اعلامهم من امثال « فردى » الذي حرص مع ثأره على ان يحتفظ بطابعه القومي الخاص ، فان ثمار الفكر كثمار الارض تدين بجزء من مذاقها للتربة التي انبثقت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك ان اصالة فاجنر وارتباطه بترته كانا احد اسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التي تعاقبت على الرايح الألماني اسم فاجنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الالمان الشرقيون انه رجلهم لانه ولد في « ليبرج » ، وفسر برنارد شو رباعيته الشهيرة تفسيراً اشتراكياً مليئاً بالاجاذبية والاقناع . هكذا خلقت روح فاجنر فوق البشر جميعاً لعالمية فكره مع اصالته القومية .

جيبير يوم بدأ يدون تاريخ حياته ، لولا أن زوجته كوزيما لفتت نظره الى أن في ذلك تعريضا بشرف امه التي أنجبت في حياة أبيه .

وعلى أية حال فإن ارتباط لودفيج جيبير بهذه الأسرة كان بداية لتغيير حاسم في مقدراتها . فقد كان جيبير كاتباً وشاعراً مولعاً بالمرح مجنوناً به ، جعل من بيته ندوة للممثلين والمغنيين ، واصطحب أبناء زوجته صفاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميديّة حتى هاموا جميعاً بالمرح هيام « أبيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذي وجد في عالم المسرح السحري ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب الى سريره الا بعد أن يتسلل الى الحجرة التي يجتمع فيها اصدقاء جيبير من الممثلين والادباء والنقاد يرتنون على كتفيه ويتحسسون وجناته ويفرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكأنما كان الصبي يحس أن هذه المجموعة المميزة هي التي سوف يختار من بينها اصدقاءه وزملاءه وانصاره يوم يشتد عوده وينخرط بدوره في الحقل الفني . وإن يكون الصبي قد حدس ذلك فإن حدسه لم يخب .

شهد ريتشارد ثلاثاً من اخواته يتسلقن خشبة المسرح ويتنوعن التصفيق من المشاهدين . ارتقت « روزالينا » خشبة المسرح وهي في السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويزه » على المسرح في دور غنائي نالت عليه جائزة اولى وهي في الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد أتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً في مسرحية « بيت لحم » التي كتبها لودفيج جيبير .

هكذا جاء جيبير الى بيت فاجنر فحوله الى منتدى فني ، وغرس في الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم الى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والامراء الذين كانوا

حتى كان والده فردريك قد اغمض عينيه الى الأبد ، اثر أصابته بالتييفوس الذي اجتاح المدينة ولم تعنه أحواله الأربعة الأربعمون على المقاومة ، مخلفاً وراءه أسرته - المكونة من زوجته وأولاده السبعة يصفرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذي بلغ الرابعة عشرة من عمره - في مهب الريح بلامعين .

وكان فردريك فاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويتردد عليه في رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودفيج جيبير » خلال اثني عشر عاماً متتابة ، وكان صديقاً حميماً يتصرف في منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقته الأولاد الصفار حين يشاركونهم اللعب فيشيع بينهم - وهو الممثل الموهوب - جواً من المرح المحبيب اليهم .

ولفت الصديق لودفيج جيبير في اسي الى أبناء صديقه الفقير بعد رحيله والى اهمهم المكوددة التسميات « يوهانا روزين بيتز » . وفي لحظة من لحظات الوفاء الانساني الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودفيج جيبير زوجاً ليوهانا وأباً لصفارها الثمانية .

ولم يكد ريتشارد يشب عن الطوق حتى التصق بلودفيج ، يرافقه أينما حلّ ويناديه بقوله « أبنا » ، وهو ما اثار الظنون حول نسبه وأطلق حوله الشائعات . ايكون ريتشارد ابن أبيه فاجنر الذي حمل اسمه في شهادة الميلاد أم ابن صديق الأسرة الذي أصبح زوجاً لأمه بعد مولده بأكثر من عام ؟ وقد استحال القطع برأى في هذه المسألة ، وبقيت سحابة معلقة على طفولة ريتشارد دون أمل في أن تتبدد . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبي وليس في ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير أن الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والغريب أن ريتشارد فاجنر قد نسب نفسه الى لودفيج

ينكسون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غربياً  
مفرغاً في عيني الصبي .

وهكذا فقد والده الثاني وهو في الثامنة من  
عمره . وهو ان لم يذكر شيئاً عن والده  
الحقيقي فريدريك فاجنر ، الا انه أحب والده  
جسير من كل قلبه ولازمه احساس برارة  
فراقه حتى انه وصفه في رسالة الى اخته  
سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه  
« مثل أعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف  
نبيل » .

وكان من الطبيعي أن يتخذ ريتشارد من  
جسير إلهة له تقديراً واعترافاً بجمله ، ولو ان  
شهادة الميلاد التي كان يحملها ريتشارد فاجنر  
قد أنقذته من السجن ، ذلك أن جسير مات  
غارقاً في الديون ، ولو كان اسم جبير مكان  
اسم فاجنر في شهادة ميلاده لصادف متاعب  
جمة في صباه .

\*\*\*

( ٢ )

### تفتح الفنان

عاش ريتشارد في كواليس المسرح عالماً  
خيالياً ساحراً . اجتذبه مناظر الديكور ،  
وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الأقمشة  
الرائعة ، وبريق الجواهر والحلى . وأدرك  
تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة  
الشاعرية بين شفطي الممثل ، ولم تفتنه جاذبية  
الالوان والأضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر  
في نفس الصبي ، فانزوى في بيته ليخلق  
مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس  
والدمى ويجري على السنتها الحوار . وهكذا  
استطاع حب المسرح أن يخلق من ريتشارد  
فاجنر وهو في الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً  
ومخرجاً مسرحياً في الوقت نفسه .

ولم تكن إقامة فاجنر لمسرح العرائس اتجاهاً

يتمقبونه بالرجاء والالاحاح لشهرته التي ذاعت  
حين صور ملك بافاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر فاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن  
زملائه وقتئذ، ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير  
انه أبدى ولعاً بالحيوانات وخاصة الكلاب ،  
انتقى من بينها رفيقاً يؤثره بوده وحنانه .  
وسقط قلبه ذات مرة في الماء فغلف بنفسه  
وراه لينقذه ، وشاركته اخته سيسيل  
الصغيرة في تلك المغامرة . وظل ريتشارد على  
وفائه للحيوانات حتى لنراه يقبل الجياد المنهكة  
حينما تمضى به في رحلة طويلة ، ونشهد روعة  
هذا الوفاء المتبادل يوم نرى كلبين يشيعان  
جثمانه الى مقره الأخير ويقفان فوق مقبرته  
في أسي مذهل .

اجهد جبير نفسه بشأن مستقبل ريتشارد،  
وكم تمنى له أن يصبح مصوراً مثله لولا عزوفه  
الدائم عن هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك يقلد  
فناييه ويتسلق الأشجار وأسطح الدور في  
شجاعة وتهور ثم يجول بين كواليس المسرح ،  
يتابع كل ما يجري في اهتمام بالغ ، ويعبث  
بأصابع البيانو كلما مر به . وذات ليلة أوى  
جبير الى فراشه مريضاً فأخذت يوهانا ابنتها  
الى الغرفة التي يقبع بها البيانو القديم ،  
وأجلسته اليه قائلة : « اسمعنا ما تعلمت  
فسيخفف هذا من آلام والدك » ، وأطاع  
ريتشارد وبدأ يعزف بعض الحان تعلمها ،  
وانصت جبير في اهتمام ثم همس في اذن  
زوجته : « الا ترى ان ابنك ذو موهبة  
موسيقية ! » ثم أغفى راضياً فقد اكتشف موهبة  
ريتشارد الحقيقية . وفي الصباح أدركه الموت  
وهو في الواحد والأربعين من عمره ، أي أصغر  
من صديقه فريدريك فاجنر يوم وفاته بثلاثة  
أعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد  
والده جبير يموت مرات عديدة على المسرح  
— وهو يمثل دور عطيل — ثم ينهض ليحيى  
المشاهدين ، اما اليوم فانه يراه صامتاً خامد  
العينين ، ويلمع امه تبكى الى جانبه واخوته

الحانه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك .  
وبدت له الاوبرا على انها الفن النموذجي  
المتكامل لانها تجمع بين الموسيقى والشعر  
والدراما . وبدأ يكتب اعمالاً اوبرالية محاولاً  
ان يبلغ الكمال في نصيها الشعري والموسيقى ،  
وان يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع  
فيه بعد سنوات قليلة وبزء به جميع الأعمال  
الاوبرالية على اطلاقها .

ومالبث فاجنر ان ضاق بالتردد على  
مدرسة نيكولاى الموسيقية في ليبزج ، ووجد  
ان بقاءه في المدرسة مضیعة لوقته الذى شاء  
ان يخصصه كله للموسيقى ، غير ان الحظ  
ساق الى احد اساتذة الموسيقى وهو تيودور  
فينليج ليغتن الى موهبته فأغراه بالتردد على  
مدرسة « التومانا » وعنى به عناية خاصة ،  
ولقنه المعلومات النظرية الضرورية التي  
يستطيع بها ان يشق طريقه الفنى . ولم تكند  
تمضى شهور ستة على تردد فاجنر على مدرسة  
التومانا حتى اكتشف فينليج انه قد لقن  
تلميذه كل ما كان يوسعه ان يلقنه اياه من  
المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة  
لان يستمر فاجنر في المدرسة خاصة بعد ان  
كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها  
استاذة وقدم بعضها في قاعة « جيفاند هاوس »  
وفي مسرح ليبزج .

انطلق فاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيداً  
عن فصول المدارس ، فدرس الفيوينه على  
يدى روبرت سييب عازف الفيوينه الأول في فرقة  
« جيفاند هاوس » ودرس البيانو على يدى  
فريدريك فييك معلم روبرت شومان ،  
وأصبحت اوبرات فيبسر وموتسارت عالمه  
ودنيا خيالاته ، واستغرق في قراءة كتاب  
« التأليف الموسيقى » الذى وضعه « لوجييه »  
محاولاً ان يصوغ الحانه الجديدة على هديه .

وقد اثارت الانتفاضة السياسية التي  
حدثت في ليبزج في ٢ سبتمبر ١٨٣٠ حماسة  
فاجنر وعطفه على المعذبين فى الأرض ، فمال

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات  
الساذجة ، وانما كانت تعبيراً - فى حدود  
امكانياته - عن ولعه الدفين بالمسرح .  
بالمسرح الكبير . . بشخصياته الحقيقية وأبطاله  
الآدميين . وقد فكر أول ما فكر فى ان يكتب  
مسرحية للعرائس ، غير انه لم يتمها . ولقد  
صادف تجربة حب عابرة فى مرافقته مع  
« ايميليا هوفمان » دفعتة الى ان يحاول  
الكتابة للمسرح .

**وكان من الطبيعي لعاشق المسرح ان يعشق  
الشعر الذى يكتب به النص المسرحي فى  
المسرحيات الكبرى آنذاك ، فاخذ ينهل من  
شكسبير وجوته وهوفمان . وبفضل هؤلاء  
العماقة الثلاثة اصبح فاجنر شاعراً مسرحياً ،  
فكتب مسرحية « ليبالد » التي اقتبسها من  
مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و « هاملت » .**

**ثم عرف فاجنر فى عامه الخامس عشر  
موسيقى بيتهوفن فنبض قلبه كما نبض عند  
سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على  
صالة الموسيقى « جيفاند هاوس » منصتاً الى  
اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره « لافتتاحية  
ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوفن  
عن قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بعث  
الحياة المتدفقة فى الدراما .**

التقت هوايات فاجنر الثلاث : « المسرح  
والشعر والموسيقى » ، وأحس انه وجد طريقه  
منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة فى ان يصبح  
موسيقياً . ولما كانت الرومانسية « الابتداعية »  
سائدة فى ألمانيا فقد تسربت الى نفس فاجنر  
احلام الرومانسيين وخیالاتهم وتصورهم لعمل  
فنى متكامل يحرك الفكر ويشبع الحواس  
معاً .

لم يرضع فاجنر اذن بالمسرح والشعر من  
اجل الموسيقى بل استقر فى يقينه ان يخلق منها  
عملاً واحداً يكتب هو نصه الشعري ويضع



منتدى فنياً عرف فيه حب الموسيقى والمسرح وتقديس الفن والعلم بفضل والده كارل فريدرك فاجنر العاشق للفن ، وجير الفنان المبدع ، والعلم ادولف العالم الذى زوّد ابن أخيه بما يؤهله لى يكون مؤلف أعمال خالدة . وتقلب تأثير بيت فاجنر بوجه الفن على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

\*\*\*

(٢)

### انعطافات القلب

أظهر فاجنر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً الى النساء ، ولعل النصيب الضئيل الذى منحته إياه امه من الحنان ثم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتقاء فى احضان اخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى اخواته مشوباً بأحاسيس غريبة ، فقد كان ريتشارد شديد الإعجاب بأخواته والكلف بهن وكأنهن فتيات غريبات ، كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن . وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما أسلفت بفتاة تدعى « اميليا هوفمان » غير أنها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ أعجب بعدها بالمثلثة « فلهلمينا شرويدى فريانت » فأسرع يكتب لها خطاباً يعلن فيه أنها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقه ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال هفيف . ثم أصبحت « ليادافيد » - ابنة الخامسة عشر ربيعاً وصديقة اخته لويده - أمل حياته ، حتى أنه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف نبأ خطبتها . وهكذا أخذ اسم ملهمة فاجنر وحبيته يتغير مع الزمن على ذقات وقع الساعة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « چينى » ابنة الكونت باتيشتا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها اوجستا معها خلال نزوله هو واخوته ضيفين على ابنتى الكونت باتيشتا فى قصره القريب من «براج» .

الى صف الثوربين . وفى العشرين من عمره تأثر فاجنر بأساسة البولنديين المنتشرين فى أنحاء اوربوا بلا مأوى ، والهازيين أمام الزحف الروسى ، فالف افتتاحية « بولونيا » .

غير أن انغماسه فى العمل السياسى قد حرك بعض الجوانب الديمة فى شخصيته ، ونمى فى نفسه جنوناً بالعظمة ، فأخذ يتصدى للآخرين اثباتاً لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على مؤانء اللعب ، واستهواه العراك حتى أنه تحدى خمسة من اعنى الطلبة وأشدهم للاقاته فى مبارزة دون أن يلم بقواعدهما . غير أن المبارزة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التى ينتمون اليها ، وأصيب اثنان آخران بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد افراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف فاجنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركونهم اللعب بعد أن وقع أسير مؤانء القمار ، ثم مضى يتردد على أخطر القمارين وأحطهم فى الأحياء المشبوهة بلييزج ، وقامر يوماً بمعايش امه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير أسرته واعتزم الا يعود الى الدار ابداً والذى يأخر مافى جيبه قبل ان يقوم ويمضى . غير أنه ربح ، ولم يكد يسترد معاش امه حتى عاد الى بيته وقد عقد العزم على الا يعود للمقامرة ابداً ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة انحرافات المراهقة سريعاً فى حياة فاجنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ، وقرآن يحترف الموسيقى يبحث فيها عن معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف معه ادولف فاجنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى ومترجم العديد من المسرحيات الاغريقية واللاتينية ، من ورائه يشد أزده ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد فاجنر حتى بلغ أشده ،

قائلاً: « الحب وحده هو الذى يمنح الإنسان السعادة خلال الفرح أو وسط الآلام ». كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً: « لست فى حاجة الا الى شيء واحد هو الحب . لاشيء يجعلنى ارضى عن الوجود سوى احساسى بأننى محبوب » . وكتب مرة لصديقه فرانز ليست يقول: « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلى الذى احسه اليوم امام البناء الموسيقى لقصيدتى، ولم اعد احس حاجة الا الى انسان بجانبى يحفزنى حتى تنفجر الحانى الموسيقية الحانية الرقيقة فى روحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان فاجنر نفسه بالاعنى لحياته عن عاطفة الحب وباحتاجته الدائمة الى حنان امرأة تلمهه، وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التي يخلقها والتي تعينه بدورها على الخلق والابداع . واستمر فاجنر فى تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه فى العشق مستفيداً من براعته المعروفة فى « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً فى القائه للشعر ، يترك فى قلوب مستمعيه انراً اقوى من اثر الكلمات نفسها ، تعينه فى ذلك شخصية قوية طاغية .

ولم يكن طريق فاجنر الى مسرح فيرذبورج سهلاً معيذاً ، ولم تقبله ادارة هذه الكعبة الفنية الا بضمن امه واخوته روزالينا واكبر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذى وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على ان: « ينحصر عمل ريتشارد فاجنر بصفة اساسية فى تعليم افراد الكوروس ، غير ان عليه عند الضرورة وتحت مسؤولية كفيلىه ان يودى الادوار الصامتة والناطقة التي يطلب اليه اداؤها على المسرح ، فى الاستعراضات والتراجيديات ومشاهد الباليه ، وان العصيان او التخاذل بفرصاته للعقاب وفق لائحة المسرح . وعلى ضامنيه ان يدفعوا الغرامات التي قد تستغرق مرتبه كله . ان على فاجنر

وتردد لحظات ايهما يحب ، ولكن قلبه اختار چينى الفاتنة المرحه . وكانت محاولة غزل صديقتها فى سخرية اثار كبرياه فتسائل رغم هيامه بها : « من تكون چينى هذه ؟ » ثم اتنع نفسه بانها غير جديرة به . والحق ان هذه الحادثة التي لم تعد عبث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلمت منها الا يستسلم للفشل وان يسخر بالصعاب ... وان الدنيا تنص بالفتيات ، فليمض اذن الى مغامرة جديدة .

وتعلمت كذلك ان يسخر بالصعاب وان يكون اكثر جرأة وطموحاً فى امانيه ، شأنه فى ذلك شان الرجال العنيدون الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزتهم تمسكاً وتعظيماً لانفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بعبقرية دفينه فيهم يشحذونها فى صبر واصرار على الانتقام لانفسهم وعلى ان يرضوا وجودهم على الآخرين .

غير ان نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن ثم عكف فاجنر - رغم اعتزاه نسيان چينى - على تأليف اوبرا « الزفاف » محاولاً ان يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رأت اخته فيها عملاً مربعاً قاسياً ، وبدأ يكتب اوبرا جديدة هى « الجنينات » مفرقاً فيها مأساة حبه لابنة براج. هكذا سخر فاجنر ايضاً بالفشل الفنى وانساق فى تأليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغي ان نكتشف حقيقة هامة هى ارتباط مواهب فاجنر الفنية بمواقفه وتسرب شهواته الى جوه اعماله الفنية. ان ابتسامه امرأة تحرك مواهبه كما تحرك احساسه ، فقد كان فى حاجة الى ان يشقى حتى يدع . انه ليتعدر علينا ان نكشف عن حقيقة تكوينه وعن ابداعه الفنى كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته العاطفية ، وانه ليعترف فى صراحة

من قبل وعرض عليه مسكناً يصبحه إليه في التو . وفي اللحظة التي تغطيها فيها عتبة الدار انحسر الباب عن فتاة جميلة رشيقة في الخامسة والعشرين من عمرها لا تبدو في سلوكها أدنى لفئة مسرحية أو افتعال . وقال الصديق مازحاً : « أقدم لك الآنسة ميتا بلانك الممثلة في مسرحنا .. وهذا هو البستيد ريتشارد فاجنر المدير الموسيقى الجديد الوافد من ليزر ، إلا سمعت له بعمارة الحجر الخالية ، انى لعلى ثقة في أنه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجره واهتزت اعماق فاجنر وهو يصافح الفتاة الرئيسية المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استاجر فاجنر الفرقة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية التجولة ، وربط بها مصيره لعدة سنوات .

وفي مدينة فيرزيبورج قاد فاجنر اوبرا لأول مرة في حياته هي اوبرا « دون جوان » لوتسارت ، وما لبث ان تملك أسرار المهنة واكتسب احترام افراد الفرقة . ورغم ان يطمح لم يكن يؤدي راتبه اليه ، إلا ان هذا الأمر المؤسف لم يؤثر على ارتباط فاجنر بالفرقة . لقد دفعه عشقه لمهنته الى احتمال الكثير ، ودارت عجلة الحياة في مدينة فيرزيبورج وتفاقمت المشاكل الحادة والمصادمات العنيفة ، وقدم فاجنر اوبرات جديدة اقرب الى الدوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل فاجنر جهوداً خارقة كي ينأى بالفرقة عن الرتبة التي تضعف من اقبال المشاهدين ، كما أضاف ابرزات أخرى الى الإبرازات الشائكة ابامها مثل « روميو وجولييت » لبليتي ، واوبرا « زامبا » لهيرولد ، واوبرا « العابد واليهودية » لمارشور ، واوبرا « حلاق أشبيلية » ، غير أن سوء ادارة يطمح أفسد كل شيء .

قضى فاجنر اجازة الصيف في رحلة اجتنبه حبه القديم خلالها الى « نراج » ، ثم قضى تيبليشيز وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

أن يكرس جميع جهوده لإدارة المسرح وأن يقدم جميع الأعمال التي تطالب اليه ، وبعد أن يؤدي جميع مهامه هذه بدقة وأمانة يمنح راتباً شهرياً قدره عشرة فلورينات .

قبل فاجنر العمل في مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة المرب وضمخامة المسؤولية فقد كان هذا بداية الطريق ، وأقبل على مهنته الجديدة بتعلمها في شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الإدارة وحب المحيطين به .

وبعد أن قاد عدة اوبرات اخذت اعوامه العثرون تجتذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات عابرة . وبعد العناق الحار الذي تبادلته مع تريز رنجلمان مغنية السوبرانو التي كان بلغتها أصول الفناء في غرتها ، يعرف دفء الحب مع فريدريكا الحوراء الإيطالية اللامع ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيبتها

حداً لهذه الغامرة . وتناديه أحاسيس الفنان فيكمل اوبرا « الجنيتات » خلال النصف الثاني من عام ١٨٣٣ الذي قضاه في مدينة فيرزيبورج ، وهي اوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسي » واستلهم موسيقاها من الحان لا يخطيء السمع اصحابها الحقيقيين ، وخاصة فيبير ومارشور ، غير أن الموسيقى في مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة وعن الهام اصيل ، كما أكد النص القصصي موهبة ومستقبل هذا الشاب الذي تنجلي خصوبة خياله في الخاتمة . ونجحت اخته روزالينا

في اقتناع مدير مسرح ليزر بتقديم الاوبرا للجمهور ، ويات عمرها قريباً لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب فاجنر بخيبة أمل ورجل من ليزر في رحلة الى تيبليز وإبراج . ثم ودع طيش الشباب فجأة وذهب الى مدينة لوشاتن ليكمل مديراً موسيقياً بمسرحها الشهير وجمه وعشرون سنة . ولكن صداقته بريسيه هنريش ادوار يطمح الضعيف المتكبد على الشراب زنت له الزحيل قبل ان يتسلم عمله فاخترق المعاذير محتجاً بمشاكل أسرته واخفاقه في العثور على مسكن ، وما لبث ان تقدم اليه ممثل كان قد تعرفوا اليه

ليشندس في سريرها يتمرغ في السعادة بين احضانها . ومن المؤسف ان يكون له منافس في حب ميناء ، فلم تكن ميناء من البلاهة بأن تضحي بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير ، ولكن كبرياء فاجنر دفعته الى رفض الهزيمة .

حقاً ان الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت ميناء تخونه فليتزوجه ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد ميناء في الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من فاجنر . ولما كان قانون بروسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان فاجنر ما يزال في الثالثة والعشرين ، فقد اضطر الى الكذب ، فالفرصة لا تحتل التاجيل . ولو ان ميناء بدت في الثالثة والعشرين الا انها في الواقع كانت في السابعة والعشرين وكانت اما لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت انها اختها . وقبل ان يتم الزواج بلحظات شهد المدعون شجاراً حاداً بين فاجنر وميناء أحسوا منه انهما سيفترقان الى الابد ، وان هذا الزواج لن يتم بينهما على اية صورة ، غير ان ظهور القس أعاد الهدوء الى المكان ، وجرت مراسم الزواج وسط أفراد فرقة مسرح « كونيغزبورج » المتفرقين الى الوقار . وهكذا قيد فاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدي الغريب الذي يحمل اسم « كرستيان ولهلمينا بلانر » . ولا جدال في ان ميناء كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والجادبية ، ولكنها كانت عاطلة من الواهب ، خاملة تامهة فكراً وعاطفة على خلاف فاجنر تماماً ، بل انها كانت نقيضاً لفاجنر لا تلتقي معه في شيء من الميول او الاتجاهات أو الأفكار ، وأغلب الظن ان زواج فاجنر لم يكن وليد الحب ولا الإعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة في الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة الى من يدلكه ويرعاه ويحرك فيه قوى الابداع .

ومع ذلك كانت ميناء شجاعة في سماعات الشدة ، وما أكثرها في حياة موسيقى جائل

اخته كلارا مع زوجها فلغرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايروت الفريد ، وبقيت صورتها خبيثة في أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم اُردت الى ذاكرته حين فكر في بناء مسرحه الخاص . عاد فاجنر بعد هذه الرحلة الى عمل الفرقة الرتيب ، وقدمت في ماجدبورج حفلة خاصة للأمير « ولهلم » عزفت له خلالها جيسوندا من موسيقى سيور . ولم يكتفِ الأمير بان يستلم عن اسم قائد الاوركسترا ، غير واثق بالقدار ، وبأنه سوف يعود بعد أربعين عاماً وهو امبراطور بروسيا ليصبح ضيف الشرف في العرض الأول لاوبسرا « خاتم النييلونج » الذي يقدمه هذا القائد نفسه ريتشارد فاجنر .

استكمل فاجنر اوبراه الثانية « تحرير الحب » التي استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسبير بعنوان « دقة بدقة » ، وهي اوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان يتعمق كريباً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين في الموسم لتقديمها ، غير ان اعدادها السوء المتسرع لم يؤد الى نجاحها في الحفل الأول ، وتوقف العرض في الحفل الثاني اثر مشاحنة بين زوج الغنية وبين مغني التينور انتهت بمعركة شاملة بين أفراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح الى المشاهدين يعلنهم في اسى الفاء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدائنون الذين كانوا يشغلون الصفوف الخلفية المشغولة في قاعة المسرح . وتلوى فرقة بيتيمان وتفرق أعضاؤها ويرحل فاجنر مثقلاً بالديون الى ليليج ليعيش في كنف امه واخوته . ويكتب الى روبرت شومان قائلاً : « أتمنى ان أدرك قريباً في ليليج ، وبشهاد الله مدى شغالي هنا » .

كان فاجنر قد استمال قلب جاراته في المسكن وزميلته في العمل المثلة الاولى بمسرح « ماجدبورج » ميناء بلانر ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسليق شرفتها ليلاً

كلما انقطعت علاقتهما جمعهما ثانية صلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذي لا يكاد يخمد حتى يشتعل من جديد بأحاسيس الفرة وعبارات العتاب . ولا تمضي ستة شهور على زواج فاجنر حتى تهرب زوجته مينا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى درسدن ، ويهرع فاجنر في أثرها ، وتنفذ نقوده عند مدينة البينسج فيعود الى كونيغزبورج ، ويتكالب عليه دالو ماجدبورج القدماي ودائوه الجدد ، فينتطلق ثانية في أثر الهاربة الى درسدن ، ويلين قلبه أمامها فيلتقيان في سعادة غامرة لا تلبث أن تبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب مينا معه من جديد .

★ ★ ★

( ٤ )

### پاريس كعبة الفن

اشتهر فاجنر خلال الفترة الاولى من شبابه بأنه قائد اوركسترا بارع ، لكن أحداً لم يصر مؤلفاته الموسيقية اهتماماً على حين أنه كان يؤمن أيماناً عميقاً بعبقريته الموسيقية ، ويرى أنه يبذل حياته في عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يش من العثور على مسرح يفتح أبوابه أمام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كعبة الفن الحانية التي أضاءوا منها تسجيما للناسئين من اصحاب المواهب الجديدة ، وأخذ يحلم بالذهاب اليها وتقديم اوبرته فيها .

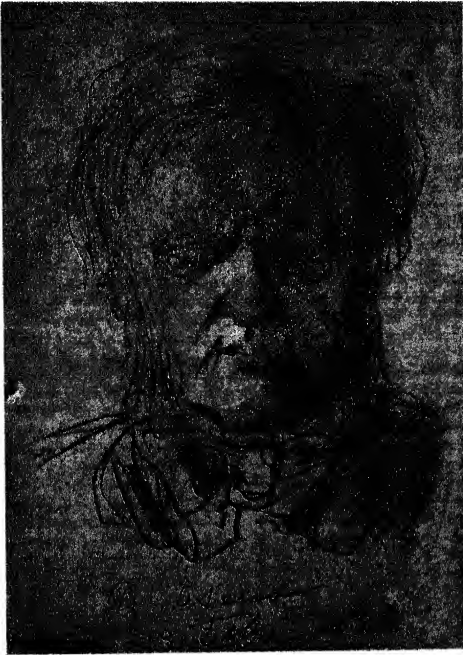
ويقع في يد فاجنر كتاب جديد : « ويتزى آخر الخطباء » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطاً ثرياً لاوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتتابع سنوات الترحال بهموها وأحزانها ، ويعبر البلطيق الى مدينة ريجا - عاصمة جمهورية

يلتقط رزقه يوماً بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وتنقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد بأصدقائه جدد في مكان حتى تخرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن مينا تجار بالشكوى حتى في أحلك الساعات سواداً ، وكانت كلما هم ' فاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجتهما وتحزمها وترفعها في سر على منكبها القويين وتتقدم فاجنر وعلى ظهرها الاحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل في كل مكان يذهبان اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هي ممثلة في نفس المسرح الذي يعمل به ، وهكذا انتقلا معاً من « ماجدبورج » الى « فيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان فاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يزرع تحت أمباء الديون المتراكمة .

وذات مساء عرضت الفرقة احدى الاوبرات كبرياً لفاجنر فحققت ربحاً كبيراً ، وفي الصباح التالي تجمع الدائون من جديد حوله . لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تتعقب فاجنر ويحاول الهرب منها في السنوات التالية ، وكأنما كان يهرب من نفسه ومن مصيره .

غير أن فاجنر لا يهرب ضعفاً ، انه يواجه الحياة من جديد في صلابة وعناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والاسفار الدائمة راكباً العربات التي تجرها الخيول ، أو السفن الشراعية في أسوأ الظروف الجوية ، هارباً وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفي رفقة هذه الانساناة العاطلة من المواهب بأوى بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها اوبراً جديدة . انها علاقة غامضة بين انسانين لم يخلق احدهما للآخر ، ومع هذا فقد بقى كل منهما مشدوداً الى زميله ، لا يستطيعان أن يتفقا ، ولا يحتملان أن ينفصلا ،



ميناء بيلو داخل روسيا وقد انقطعت أنفاسهم وسقطت الزوجة اعياء وأصبح الكلب مصدر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب في جنح الليل فأمنا شر مطاردتهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة، بل قاسية كريهة فقد ترصدها العواصف والأنواء، وكانت الأمواج عاتية تهر السفينة هراً غير رقيق، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف إلا ساعات قليلة . وأسوأ ما في الأمر أن ملاحى السفينة اعتقدوا أن فاجنر وزوجته مصدر شؤم . وما أكثر ما فكروا في أن يلقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التي تصاحبهما ، بل أن الملاحين حين اضطروا الى إيقاف السفينة بضعة أيام على شاطئ جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا فاجنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً أخذته الشفقة بهما فاتقن زملاءه بتركهما يتمان الرحلة . وبقيت أحداث هذه الرحلة محفورة في ذهن فاجنر حتى بدأ يكتب أوبراه « **الهولندي الطائر** » التي اقتبسها

من اسطورة اليهودى النائية تلفظه جميع الشواطئ فيقضى عمره في المحيط . ولعل معاناة فاجنر لهذه التجربة القاسية في بحر البلطيق هي التي جسدت له اسطورة « **الهولندي الطائر** في سفينة الأشباح » التي قرأها من زمن بعيد . والواقع أن أحداث حياة فاجنر هي التي كانت تمده بمادة أوبراه ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هي الشخصية الرئيسة في جميع أوبراهه .

ويقضى فاجنر ثمانية أيام في لندن يشاهد الطرقات التي يفضل فيها كلبه روبار عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة في حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولوني سيرمير حيث تظا أقدامهما أرض فرنسا التي عاشت في خيالهما حلماً جميلاً من قبل .

لائقيا السوفيتية الآن - حيث يمضى عامين في تجربة مريرة أخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتسب نفسه من فساد عالم المسرح . غير أن خطاباً حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهي مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبعث في طلب هذه المرأة التي تسيطر عليه والتي يمسكها بخيط من بعيد ، أنها شيطانتها وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها في حب ويعيشان سعيدين مع ابنتها ناتاليا ومع ذئب صغير يحل محل الكلب الغائب الذي لا تكتمل الأسرة في نظر فاجنر الا بوجوده. وينهى فاجنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من أوبرا رينزى شعراً وموسيقى . ثم تقبل سحابة قائمة من الأسى بوصول نيا وفاة اخته الكبرى روزالينا وهي في الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة في نفس فاجنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التي تفضاها المسارح تحقيقاً للريح المأمون ، وينزل عن العالم لكي يتم موسيقى « **رينزى** » ، وقد قرر أن يقطع صلته بالماضى وأن يعيش من أجل تحقيق أحلامه الكبرى ، وشيئاً فشيئاً يستقر في أعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

أخذ فاجنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من رينزى في ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحي وصاحب دار نشر موسيقية هو ايجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقي الفرنسي المعروف « **مير بير** » ، واتصل بخطيب اخته الصغرى سيسيل الذي كان ينوى أن يفتح مكتبة في باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحاشى فاجنر أن يطلب جواز سفر روسيا لصعوبة استخراجه ، ولكي يبقى الآمن سراً فلا يتدخل دائئوه القدامى . وغادر روسيا في عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكلبه للموت في منطقة الحدود التي تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وغامر بعبور الهوة الصخرية التي تفصل بين روسيا وروسيا . ووصل الثلاثة أخيراً الى

كتابه ، كما قام بالتوزيع الموسيقى لبعض  
الألحان الشائعة لتفنيها مجموعة من المنشدين .

وراسل فاجنر صحيفة مسائية في درسدن ،  
ناصر في مقالاته بها برليوز وهاجم فرائز ليست  
الذي قابله للمرة الاولى قبل ذلك بأيام في مكتب  
شليسنجر فلم تتلاق أفكارهما ، فقد كان  
ليست أسر فكرة المهارة الموسيقية الشائعة  
وقنداك على حين كان فاجنر أكثر عمقا في فهم  
الموسيقى الى حد دفعه الى الثورة على هذا  
الدوق الفني السائد .

وعاش فاجنر في باريس حياة العبيد يكبح  
حتى لا يموت جوعا ، ومع ذلك لا يبدل له أجره  
الا كما تبذل العطايا للسائلين ، وتلاشت أحلامه

في أن يرى رينزي معروضة في اوبرا باريس ،  
ولم يجد الا اوقاتا فضيلة يخصصها للكتابة  
او يراه التي لم يكذب يمتعها حتى بعث بها الى  
مدير مسرح درسدن الملكي بعد أن خاب أمله  
في باريس وراوده من جديد في وطنه . وفجأة  
عين ليون بيبس مديرا لـ اوبرا باريس خلفا  
لديونشيل وبحث عن نص اوبرالي متواضع ،  
فقدم له فاجنر مشروع اوبرا « الهولندي  
الطائر » ، وأعجب بيبس بالقصة ولكنه رأى  
تكليف شاعر فرنسي هو « پول فوشيه » بكتابة  
قصائدها ، كما عهد الى بيير ديتش بوضع  
الحانها الموسيقية وسماها « سفينة الأشباح » ،  
وعرض على فاجنر خمسمائة فرنك لثمنا  
لحقوق التأليف . وقبل فاجنر تحت ضغط  
الحاجة وبعد خيبة الأمل وقضاء عدة أسابيع  
في السجن لمعجزة من تسديد بعض ديونه ، غير  
أنه يصيح في تمزق : « ليغملوا ما شئاءوا »

**بسفينة الأشباح اما اوبرا الهولندي الطائر فانا  
الذي سوف أكتبها . »** وفعلّا نظم فاجنر  
نصها الشعرى في عشرة أيام ، ووضع الحانها  
في سبعة أسابيع ، وبعث بكراسة الاوبرا يوم  
٢٠ نوفمبر ١٨٤١ الى متزير اوبرا برلين . ولم  
تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير أربع  
عشرة متتالية مكتوبة للكونرثيت ذى المكابس !!

استقبل چياكومو ميريير فاجنر استقبالا  
كريمًا في بيته ببولوني سيرمير ، وزوده بتوصية  
الى مدير اوبرا باريس ، وخفقت آمال فاجنر  
والزوى في بيت ريفي كى يعد جزءا كبيرا من  
اوبرا رينزي ليقدمها الى ديونشيل مدير  
اوبرا باريس لمل ابواب الشهرة والمجد تفتتح  
امامه . واتخذ فاجنر وزوجته مكانهما في مركبة  
يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٣٩ ووصلا الى  
باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه ، وطافا عبر  
الأزقة المتربة حتى نولا بالفندق المتواضع رقم  
٣ شارع التويلري الذي كان بيتا لمولير منذ  
مائتى عام ، والذي لا تطل نوافذه طابقه الرابع  
الا على السوق المتقبضة .

ورحب مدير اوبرا باريس بفاجنر كما  
تحمس لقاتنه آنتينور چولى مدير مسرح  
النفضة ، غير أنه شقى بعد نفاذ نقوده وأدرك  
سوءية كسب العيش في باريس شأنها في ذلك  
شأن أية مدينة أخرى . **ان الكثيرين يهرعون  
الى امتداح المبقرية الفذة ولكن احدا لا يخرج  
من جيبه مليعا .** ولولا معونة خطيب اخته  
سيبيل الذي امن معاشه بباريس لحلت  
بفاجنر كارثة ، ومع هذا فقد كانت المعونة  
ضئيلة مما دفع فاجنر الى الاقتراض بضمان  
على زوجته ، ثم الى بيع هدايا الزواج ثم  
مجوهرات مينا ، وأخيرا مجموعة ألوانها  
المرحبة . واضطرا الى تجنب المطاعم الى  
محال بيع الجملة المتواضعة ، ثم الى اعداد  
وجبات هزيلة في حجرة الفندق ، بل ناما ليالى  
على الطوى .

هكذا لم تفتح مدينة الأحلام ذراعيها لفاجنر  
ولم يستقبله فيها الا البؤس والوحدة ، بل لقد  
تصيده « شليسنجر » ، ذلك الناشر الجشع  
الذى عرف كيف يستغل حاجته فكلفه بأعمال  
تعهد مهينة لفنان تغيض نفسه بالطموح  
والكبرياء . ولم يملك فاجنر غير الرضوخ والا  
مات هو ومينا جوعا . وأصبح عمل فاجنر في  
باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمان



التدريبات ، محتملاً الصعاب مكتفياً بالوجبات الهزيلة الى ان حل مساء ٢٠ أكتوبر ١٨٤٢ .  
وهي الليلة الاولى لعرض اوبرا « رينزى »  
على المسرح الملكى ، تعرف التمرق والقلق  
والشك خلال ساعات العزف الرابع ، حتى رد  
اليه الجمهور طمانينته بالإعجاب والتصفيق  
المحموم .

وسط هذا الجمهور الصاحب كان هناك  
صبي شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر  
ينض قلبه بانفعال هادئ عميق ، ما كاد يعود  
الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت  
امامه طيف فاجنر وكأنه قدره ومصيره .  
حاضره ومستقبله ، واعتزم الصبي ان يحيا في  
ظل فاجنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا  
العبقري . هكذا ولد صديق جديد لفاجنر  
اسمه **هانز فون بيلو** .

استقبلت درسدن اوبرا « الهولندى الطائر »  
بحماس كبير وان قل عن حماسها لرينزى .  
فقد رآها الجمهور معتمة الألوان لا تزخر  
بالثياب المتعددة وبلا الموابك الرائعة ولا براء  
المشاهد وتنوع الشخصيات التي تزخر بها  
رينزى .

ثم قدم فاجنر اوبرا الثالثة « تانهاوزر »  
مساء ١٩ أكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير  
من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان  
الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم  
يكن يتوقع ان يشاهد ممثلاً - مهما بلغت  
مبقرته - يستمر في الفناء لمدة خمس عشرة  
دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة  
وسط مشهد معتم ، يقف امامه ممثل آخر  
خامل ، بحيث يتجدد المشهد على المسرح طيلة  
هذه الفترة بلا حركة او حدث . وقد تهامس  
الناس بأن الممثلة الفنية الساحرة شرويد -  
ديفرانت قد صارت فاجنر بقولها : « لانت  
يقيناً عبقري ، غير انك تؤلف أشياء بلا معنى  
حتى ليصعب على المثنى ان يؤديها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهاوزر » بعد ان

على ان مأسى باريس قد صقلت فاجنر  
وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته  
فيها رغم شغل العيش عظيمة النفع ، فقد  
عاش في رفقة مجموعة من الأصدقاء الأوفياء  
قاسموه فقره وآلامه حتى افروقت عيناه  
بالدموع يوم خروجه من باريس في ٧ ابريل  
١٨٤٢ قاصداً درسدن في صحة زوجته التي  
كانت مثال الحب والاخلاص وألتفانى  
والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مغلفاً  
كله روبرار الذى هجره بعد ان قسا في ترويضه  
يوماً . وعيناً حاول ان يسترده يوم وجده في  
انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان  
يبدو وكأنه آدمى محزون عاتب على سيده ،  
مصمم على الا يعود . لفت فاجنر وهو بجري  
وراءه ويناديه ، واكتأب ساعتها امام هذا اللغز  
الحير وهو يرى صديقاً منحه كل نقته واختاره  
لنفسه صديقاً يهجره ساعة المحنة .

**واذا كانت مجموعة من الكتاب من أمثال  
بودلير وتيوفيل جوتييه ومن تحمسوا مؤلفاته  
الموسيقية فقد نجحوا في عرض اوبرا « تانهاوزر »  
الا انها فشلت فشلاً داوياً رأى فيه فاجنر  
رفضاً له ولعبقريته فكتابت نفسه ، وزاد  
اصراره على ان يحول نظره عن باريس . ولم  
تكد دار اوبرا درسدن تقبل عرض اوبرا  
« رينزى » حتى قرر فاجنر مغادرة باريس  
التي تراكمت عليه الديون خلال اقامته بها ،  
والعودة الى المانيا من جديد .**

\*\*\*

( ٥ )

### ومضة النجاح

عاد فاجنر الى درسدن بعد غيبة خمسة  
أعوام قضائها بين ريجا وباريس . ومضى  
يتأهب لاجراج « رينزى » على المسرح الملكى  
يكتسب الأصدقاء ويختار الممثلين ويشرف على

ادخل عليها فاجنر تعديلات رئيسية استجاب فيها الى عواطف الجمهور المتعاطف معه ، حتى رأى بعض المشاهدين انها اردوع من « رينزي » .

وابتسم الحظ بعد ذلك لفاجنر بوفاة كل من قائد اوركسترا البلاط والمدير الموسيقى للمرحح الملكي ، فاصبح فاجنر هو المرشح الوحيد لهذين المنصبين الشاغرین بوفاتهما ، ومع ذلك اعترض فاجنر مفضلاً حريته مع اضطراب وضعه الاقتصادى على ان يصبح موظفاً في خدمة ملك جليل . ولم تقنعه توسلات ارملة « فيير » التي كانت تمنى ان يخلف زوجها في مكانه لکی يواصل تحقيق رسالته . ولكن المدير العام للمرحح الملكي استدعاه وقدم له مرسوماً ملكياً بتعيينه قائداً للاوركسترا الملكي بمرتبة قدره الفان وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار موافقته ، وقدمه للاوركسترا فاذهب فاجنر ، وسرعان ما اقبل على عمله بتفان واخلاص . وحين عاد الملك فريدريك اوجيست الى ساكسونيا بعد رحلة طويلة في الخارج وجد فاجنر وقد اعد له استقبالا رائعا في قصر « بيلينتز » الصيفى حيث قدم له الاوركسترا الملكي اغنية من كلمات فاجنر وموسيقاه اشترك في اداها اربعمائة مغن وعازف داخل فناء القصر الملكي . وقد ضمن له هذا الجهد الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير المسرح الملكي ورعايته له بعد ذلك .

وامضى فاجنر سبعة اعوام قائداً لاوركسترا ملك ساكسونيا كتب فيها للاوركسترا مجدا وشهرة اصبح بعدهما مضرب الامثال . وابتكر فاجنر نظرية خاصة في ترتيب اعضاء الاوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى يظهر تناسق اصوات الآلات العازفة . وقد اثار نظريته هذه اعضاء الاوركسترا ولكنهم مالوا ان اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت بعض المؤلفات التي عزفها الاوركسترا بقيادته شهرة كبيرة مثل مقطوعتي « دون جيوفاني »

لوتسارت و « ايفيجينيا » لجلوك ، والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن .

وفي يوم تاريخى آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ اعد فاجنر استقبالا رائعا لجثمان « فيير » ، الذي ظل مدفونا اكثر من ثمانية عشر عاماً في ثرى انجلترا حتى اتى فاجنر فبذل جهده لاعادته الى المانيا .

### ووقف على قبر فيير الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى الماني آخر مثل حياتك . حقاً ان البريطانيين يقدرورك والفرنسيين معجبون بك ، غير ان الألمان وحدهم هم الذين يستطيعون ان يحبوك ، فانت واحد منهم بل لانت يوم مشرق في حياتهم ، وقطرة ساخنة في دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا ان نغبتا في ان يكون جثمانك أيضاً جزءاً من ثرى المانيا الغالي » .

ويتألق نجم فاجنر في يوم آخر مشهود ، يوم احد السعف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة سيمفونية بيتهوفن التاسعة بدار اوبرا درسدن القديمة بعد ان نجحت مقالاته الحادة الجادة في تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى بيتهوفن الى حد اهمال هذه السيمفونية ثمانية اعوام لم تعرف فيها مرة واحدة . وقدم فاجنر السيمفونية فانار حماسة الجماهير واعجابهم ، وان هاجمه بعض النقاد لتقديمه موسيقى « ثورية » وهو موظف مسئول في خدمة الملك !

احب فاجنر مثل شبابه الغض الشمس والدفء والمرامى والغابات ، واستشعر الرغبة الدائمة في ان ينطلق في حربة عبر الطبيعة الفسحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى يهرع الى بلدة هاذة يسترخى فيها في احضان الطبيعة ويحيا مع اطباله والحائه : قضى صيف عام ١٨٤٣ في تيبيلتز يستمتع بقراءة احد الكتب من « الاساطير الالمانية » الذي جعله يشرد في عالم مليء بالأحلام والبطولات ، وامضى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوشفتر في

الانجليزية المولد الفرنسية الإقامة ، جاءت مع زميلها في الدراسة لثري فاجنر ولو للحظة عابرة ولتعتبر له في خجل ورقة عن إعجابها الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب فاجنر فاضطربت أصماقه ونظر اليهما وهما راحلين وكانهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف أنهما سوف يلعبان في حياته دوراً هاماً : ريتز كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبوبة تمثل عشقاً من أعماش حبه يخف إليها بعد عامين في بورديو بفرنسا في وله يهدد حياته الزوجية التي بدأت بخطوة متهورة ، وانقطعت إلى حماقة ، ثم التامت في ريجا ، وازدادت تماسكا في باريس ، غير أنها لم تقيم إلا على الود واعتياد العشرة وأن امتلات أيامها في السنوات الأخيرة بالسعادة . أما أخوة فاجنر وأبناءؤهم الذين كان يلتقي بهم عند أمه فقد تفرقوا وأصبحوا أطباقاً في خياله منذ اختفت أمه في عامها السابع والسبعين .

وبعد أن أكمل فاجنر « لوهينجرين » اتجه إلى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر أول ما فكر في تنظيم مسرح قومي لمملكته ساكسونيا ، وأخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعاً تحقق فيما بعد في «باروبت» . ثم اجتذبت أسطورة « النيبيلونج » فكر فاجنر وعواطفه فكتب في نهاية عام ١٨٤٨ قصيدة « موت سييچفسريد » في صياغتين مختلفتين .

\*\*\*

( ٦ )

#### الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عام ١٨٤٨ وترددت أصداؤها في أوروبا وانتقلت إلى درسدن . وكان من الطبيعي أن يقف فاجنر الشري الفوضوي الشريفي صفوف البؤساء الثائرين ، وبدأت الجفوة بين فاجنر ورجال البلاط ،

ضواحي درسدن في صحة زوجته مينا ووالدته وابنتي أخيه البرت ، وكان يحب كبيراهما يوهانا التي أصبحت مغنية مرموقة . وفي ذلك الصيف وضع الحان الفصلين الأول والثاني من أوبرا تانويذر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد انتهى الأوبرا كلها وبعث بها إلى مسرح درسدن ، وهناك أخرجت في ١٩ أكتوبر ١٨٤٥ . ثم ارتحل إلى « مارينباد » يسترخي في صفحات كتاب عن « تاريخ الأدب الألماني » الذي يتحدث إحدى فقراته عن هانز ساكس وأساطين الفناء في نورنبرج ، وإذا بأوبرا « أساطين الفناء » تولد في مخيلته ، وإذا به يبدأ في كتابتها على الفور . وقبل أن ينقضى أسبوعان تلح على خياله وهو في الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيرئى ثيابه على عجل ويهرع إلى بيته ليبدأ في تسجيل أولى صفحاتها . والغريب أنه خط آخر صفحاتها في اليوم نفسه من العام التالي بقرية جروس جروب القريبة من قصر « بلقيدير » الملكي حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذاذ يوم يطرق باب هانز فون بيلو ، ذلك الشاب الذي يبجله ويقده منذ استمع إلى أوبرا « ريتز » فيرحب به إيماء ترحيب .

ما كان أكثر اصدقاء فاجنر وعشاق فنه ، غير أنه كان يظل عليهم في استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة عميقة لشخصين هما فرائز ليست وأوجيست رويسكل المشرف الموسيقى بالمرح الملكي الذي قادته أفكاره السياسية الثورية إلى السجن وأبعدته عن فاجنر طيلة ثلاثة عشر عاماً .

وفي أحد أيام مارس زار فاجنر في فيينا - حيث كان قد ذهب إلى هناك ليقم في قصر ماركولوني بفريديشتاد - موسيقى شاب في الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتز وفي رفقة فتاة تفيض رقة وعدوبة هي جيسى لوسو ،

بين يوم وليلة نوازا سياسيين ، ووجدوا أنفسهم في معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو مخازن الذخيرة ، ولصنّدي لهم الجيشين بالرصاص فسقط الكثير منهم صرعى .

انتفض فاجنر لهذه الاخبار واضطرب لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى المتاريس وعاد الى بيته في جوف الليل . وفي صباح ٤ مايو علم الناس ان الاسرة الملكية قد ولت فرازا في الفجر واختبات في قلعة كونيغستين . ثم وقمت شبه هدنة ، ووقف الشعب خلف المتاريس واحتل دار البلدية ، وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب للثورة النجاح . وهنا تقدم فاجنر امام الجميع الى الجنود يحمل مئات المنشورات التي طبعها بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا انضممتم الينا لتقف معا ضد الجيوش الاجنبية ؟ » ووزع فاجنر المنشورات على افراد الجيش واحدا واحدا بيده ، وكان قاب المدينة ينضح بالجماهير صاحبة صاحبة كأنها في يوم عيد ، وعاد فاجنر الى بيته يفكر في مسرحية جديدة عن « أخيل » وكأنها الأيام العصبية قد انتهت .

غير ان صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ، حتى زحفت الجيوش البروسية التي استنجد بها الملك ، ولم يشأ فاجنر ان يفوته شيء من روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة « كرين كيرش » ، وعندما اطلق بعض النوار من اعلا البرج رصاصات ورد عليها الاعداء ، خشي احدهم على فاجنر مغبة وقتته تلك ، فرد عليه قائلا : « لا خوف علي فانا لا اموت » . وكتب الى « مينا » قصاصة يطلب اليها ان تبعث اليه بزجاجة تبيد وبعض الطباخ ويلغها بأنه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفي الصباح توافد آلاف الناس من سكان ابرجيج ، وارتفعت اعمدة دخان كثيف نحو السماء من حريق اثنى على دار الاوبرا القديمة التي عازف فيها منذ شهر واحد سيمفونية بيتهوفن

وطرد من الخدمة ، وصادق ميشيل باكونين الفوضوى الروسى الشهير الذى تسلل الى درسدن متخفيا تحت اسم الدكتور شقارتز ، وكان ساحر الحديث عاشقا للموسيقى ، ومن المأثور عنه قوله : « فليكن العالم كله ولكن لتبقى السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى فاجنر قصيدة « موت سيجفريد » جانباً ، وينفض حسه المهف ، ويحاول ان يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية « يسوع الناصرى » ببسط فيها وجهة نظره التي تجرد المسيح من كل مظاهر الالهوية وتصوره في صورة المصلح الذي لا يفهمه الآخرون ، يخاف بتضحيته مجتمعا جديدا . ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها فيرجعها ، او لعل الانفاس الثورية التي كانت تتردد في صدور الناس بعثت دماء جديدة تدفق في عروق فاجنر وتدفعه الى التخلي عن التعبير عن ايمانه بالحرية من خلال كتابات فنية الى التعبير عنه بأعمال ثورية . لتسند امكن لصديقه رويكل ان يضمه الى صفوف جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده عن السياسة وجهلها بآرائها ومبادئها الثورية . كان يطوى صدره على روح متمردة وعلى ايمان بمستقبل افضل . لقد الهبته ثورة الجماهير المحتدمة في اوربا منطلقة من باريس الى فيينا ثم الى ساكسونيا متأخرة بعض الوقت ، وكتب فاجنر مقالا حماسيا بعنوان « الثورة » نادى فيه باجراء اصلاحات عديدة وبضرورة قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث ان وادى في مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح جديد انكأ سببانية فتخلّى عنها والتصم بالجماهير .

وأعلن الملك فريدريك اوجيست في ٣٠ ابريل ١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور وبدأت الحركة ضد الشعب الذي كان يتألف في غالبيته من بضع آلاف من البرجوازيين الفاضلين المتدربين الذين لا تجمعهم اهداف او مبادئ او خطة محددة ، تركوا اعمالهم اليومية وانقلبوا

« لاندوا » على شاطئ بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، وأسلم جواز سفره الى رجسفال الحدود وأمضى ليلة قلقة في فندقها التواضع . وفي الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخاري يفادر به أرض ألمانيا مندفعاً به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

\*\*\*

(٧)

### في المنفى

واجه فاجنر في باريس ظروفاً أسوأ مما واجهه في المرة السابقة ، فقد اجتاحتها وباء الكوليرا يحصد أبناءها في غير شفقة ، ويبسط فوقها ظلالاً من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل في جيبه مدخرات تسمح له بقضاء أسابيع في فنادق المدينة الفخمة ، وإنما توجه مباشرة الى أفقر أحياء المدينة فسكن حتى « نوتردام دي لوريت » في غرفة سطح كئيبة ، يزيد من كآبته أصوات الطبول التي لا تنقطع وهي ترافق مئات التوابيت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » ، واكتشف أن دار نشر « شليسنجر » ما تزال باقية على جشعها ، لا تقدم للمتعاونين معها غير أشقى الأعمال مقابل إحط الأجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر أن باريس لم تكن الا رمزاً للصولة وللجارة البغيضة ، فاتخذ قراره بمغادرتها ، ورحل عنها يوم ٦ يولييه ١٨٤٨ قاصداً زيورخ . وهناك وجد في بيت صديقه الكسندر ميلر مكاناً هادئاً عرف فيه الاستقرار الذي فقده ، ولقى فيه أصدقاءه الذين حرمهم ومعهم أصدقاء جدد ، ووضع تخطيطاً أولياً لكتابه « العمل الفني في المستقبل » وان لم يبدأ الا في فترة لاحقة .

علمت زوجته ميانياً وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل فاجنر وزوجته وكلبه وببغاؤه الى فلغرام - زوج اخته كلارا - بمدينة شيمينتز ثم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد امام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضى الروسى الهارب - الذي يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الفرائز الفطرية للانسان البدائي - نسف دار البلدية وقطع اشجار « ممضى مكسيميليان » غير أن الثوار عارضوه في حدة وبدأوا تراجعهم . وركب فاجنر مع باكونين وأعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل فاجنر العربة باخرى أسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى اعتقل اثر وشاية انارت حفيظة فاجنر ضد من خانوا باكونين . غير أن زوج اخته فلغرام نصحه بالتعقل فركب في الليل عربة فلغرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذي سخر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد اصدرت أمراً بالقبض عليه لاشتراكه في حركة التمرد بالمدينة . واجتمع فاجنر بصديقه جناست مدير المسرح والدكتور سبيرت وتدارسوا الموقف ، فعرض الأخير أن ينتقل فاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التي يديرها صديق له ريثما يعد له جواز سفر مزيفاً يتخطى به الحدود متجهاً الى فرنسا .

أمضى فاجنر في مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل في اليوم الثالث زوجته ميانيا التي جاءت تودعه فأغلظت له القول واثمته بأنه سبب هذا البلاء كله لأنه انزعجاً من قصر « ماركويني » الذي نزل به ناپليون من قبل لم يلق بها الى القلق والعوز والحاجة ، ومع ذلك أبدت استعدادها للحاق به في باريس . وفي الصباح رحلت ميانيا ومضى زوجها حاملاً جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذي قبل أن يمنح فاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل فاجنر بعد رحلة ثلاثية أيام السي

أصدقائه الثوار : روبكل وهينر وبأكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف جيسى برغبته في الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثاً عن دنيا جديدة ، وينسدل جفنا جيسى وهى تسر اليه بأنها لا تقوى على بعهده . لقد تطور أعجابها الى حب ملهوف ، وهما هى ذى تعرض عليه أن يهربا ليعيشا معاً في مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها سعادة الحب ، وتزداد جيسى اقتناعاً بعدم جدوى استمرارها في الحياة مع زوجها الوقور الطيب النافه الكثير التغيّب عن منزله . كما يزداد إيمان فاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب فاجنر في عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « فالوا » وجد خطاباً أحق من زوجته تتمجّله فيه تحقيق النجاح . وتثيره العاجلة فيكتب الى جيسى خطاباً يعلنها فيه اعتزامه تطبيق مينا ، فتفرح جيسى وتحبّه بأنها على استعدادا للتضحية من أجله بكل شيء ، والذهاب معه الى حيث يريد. ويقرّ العاشقان الهرب معاً الى تركيا ، ويكتب فاجنر الى زوجته كلمات قصارا : « وداعاً يا مينا ايها الزوجة المسكينة ! » . فتشرها هذه الكلمات وتحيلها الى حيوان مفترس متأهب للانقضاض، وتجمع حاجاتها للذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وتكاشف جيسى من جانبها انها بكل شيء فتتعمد الامور وتتناقل الالسننة النبا ويعرف به الزوج فيمنع جيسى من الرحيل ويقسم أن يثأر لكبريائه بالتوجه الى باريس واطلاق الرصاص على فاجنر . وبشاء فاجنر أن يوفر على الزوج عناء هذه الرحلة فيأتي هو اليه مخترقاً فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن أرفغها على الرحيل معه ، وعوانته امها في ذلك . ولم يفت الزوج أن يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالباً حمايته من فاجنر . وما كاد فاجنر يصل حتى وجد الشرطة في انتظاره تطلب اليه أن يغادر بورودو خلال ثلاثة ايام . وتسلك فاجنر الى منزل

فتاة مكتملة الانوثة ، وكانت ما تزال تزعم انها اختها . كما اصطحبت كلياً كنانا يسميانه « بيبس » وببفاء بدعوانه « بابو » وكان فاجنر يحتفظ بهما في درسدن ، فما كان فاجنر يستطيع أن يعيش في بيت لا يؤنسه فيه صوت حيوان اليف . وأحسن الرضا في قرب زوجته، وان استشعر انها لم تعد تسكن أعماقه . ولعل شيئاً من الأمل كان يراوده في أن تصبح يوماً ما جذيرة به ، كما راودها أمل في أن تجد يوماً بيتاً تستقر فيه مع زوجها فاجنر رافلة في الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد اقنعتة بأن يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد اقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة في الأول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بفاجنر ، فلم تففل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والفقر ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يحمل توقيع « جيسى لوسو » ، تلك الفتاة اللبقة التي زارته يوماً في صحبة زميلها الموسيقى كارل ريتز في قصر ماركوليني معبرين له عن حبهما وأعجابهما بموسيقاه . لقد تزوجت جيسى لوسو تاجر نبيل ثرياً في بورودو ، وهما هى ذى تستضيفه في بيتها ، ولم تمهل فاجنر وأخذ طريقه الى صديقتها الفتية وطرق بابها ، فاذا امها تستقبله بترحاب ، هي ووالدة كارل ريتز ، ووجد مكاناً يحيا فيه وسط اسرة تعز به وتزوه ، وأجرت له ام جيسى معاشاً سنوياً قدره ثلاثة آلاف فرنك كي يستطيع التفرغ للابداع الفني ، يظل بتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يفيقه .

بدا فاجنر يدوق السعادة في بيت جيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعرف له على البيانو في مهارة ورقة ويقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سيجفريد » و « فيلاندا الحداد » ، واكتشف لديها تفهماً عميقاً وحسن ادراك لم يجده في زوجته مينا .

وعرف فاجنر يوماً نبأ الحكم باعدام

عقدتهما متعمداً بالحلول محلها وإداء مهمتهما إذا فشل . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطاً ، فقد كان يؤمن سلفاً بفشل ريتز وبياو ، ووجدها حيلة بارعة لكي يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه بأهون الأجور . غير أن الشابين كانا موهوبين فابتنا جدارتهما حتى أن هانز فون بيلو عند وهو في الثانية والعشرين من عمره واحداً من كبار الموسيقيين في عصره .

وانطلق فاغنر إلى لندن بغية الحصول على بعض المال الذي يعينه على الاعتزال مدة طويلة . وكانت جمعية محبي الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه أن يقوم الأوركسترا ثماني حفلات موسيقية مقابل مائتي جنيه ، واستقبله الجمهور والمملكة فيكتوريا ثم دعتة إلى قصرها ، كما سعد بقاء بيرليوز في برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية في مسارح الأحياء المتطرفة ، وبالمنزلة على شاطئ « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تخل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيهيم وارتداء قمعتهم العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضاً بسبب مقاله القديم الذي كان قد هاجم فيه اليهود في ميبدان الموسيقى ، وأسوأ ما آل إليه حاله أنه عاد إلى زيورخ خالي الوفاض إلا من ألف من الفرتكات !! مبلغ هزيل إثر رحلة لم يقبلها إلا طمعاً في الحصول على المال .

وبعودة فاغنر إلى زيورخ في ٣٠ يونيو ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة في حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الإبداع الفني طيلة الأعوام الخمسة التي أعقبت ثورة درسدن ، وهي الأعوام التي أمضاها في البحث والكتابة النظرية وقد ألف خلالها : « الأوبرا والدراما » و « اليهود في ميدان الموسيقى » ، و « العمل الفني في المستقبل » . ولا شك أن قراءاته وكتاباتاته قد أكسبته وضوحاً نظرياً آمناً على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الأوبرا والدراما وعن

لوسو المهجور حيث عثر على السلة التي تضع فيها جيسي أشغال الإبرة ، فدرس فيها خطاباً يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف والحق به ، غير أن رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب إلى يد جيسي ، فبينما هي تنتظر رسالة من فاغنر كان الزوج يلتقط يلقطها من يد ساعي البريد . وعلى الرغم من احتجازها طويلاً في أعماق الريف إلا أن حبها لفاغنر لم يذو ، بيد أنها خالت أن فاغنر قد تخلص منها فراودها بالتفكير في الانتحار ، ثم أعلنت لصديقها وزميلها كارل ريتز بقلب دام أنها قررت الاختفاء من حياة فاغنر .

كانت مينا خلال ذلك تحت الخطي لتمسك بتلابيب زوجها قبل أن يغفلت إلى الأبد . وما كادت تصل إلى باريس ، ويحس فاغنر بقعودها حتى يتفادى لقاءها تاركاً هذه المهمة لصديقه كينز ، ولجأ في وصحية كارل ريتز إلى مدينة « فيل نيف » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت أم كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركت لهما ما كانت تملكه من نقود تعينهما على اعتزال العالم ليتفرغا إلى أعمالهما الفنية .

كان للاقامة في « فيل نيف » وسط الطبيعة الحانية أثرها في تهدئة أعصاب فاغنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة إلى العالم من جديد وإلى زوجته . وما كاد يصل إلى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشقاً زوجياً يبعدها سماه الاصدقاء « فيلا رينزي » صفتها بدوقها الجميل ، إذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته في رذا وشوق . لم تعتب عليه بكلمة أو تهدأ عن خدمته لحظة وتلقاها هو بدوره بين ذراعيه في ود وحسن كبيرين .

كافح فاغنر لكي يخلق صديقيه الغاليين وتلميذه الموهوبين كارل ريتز وهانز فون بيلو بالعمل في مسرح زيورخ حتى أنه وقع على

الأسود الفاجح المتدلى حول وجهها والسى عينيهما الحزينتين ويحس أنه يتطلع الى احدى فتيات العصور الوسطى القديمة ، ويتخيل شيئاً فشيئاً انها المرأة التى ظل ينشدها حياته بطولها . وكان فاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من انهسا تزوجت وهي فى العشرين من عمرها وأنجبت طفلين الا انها لم تحس السعادة بجانب زوجها وان ظلت تحلم بها . وتسلسل فاجنر الى حلمها الكبير ، ولم تفق من حلمها الا بعد ان اصبح حبها لفاجنر قوياً عنيفاً لا تملك ان تقاومه او تتخلى عنه . وتتأجج روح فاجنر بهذا الحب الذى تحيط به المخاطر وترصد رقاية زوجته وزوج ماتيلده دون أن تشنيه تلك الاخطار ، فيكتب لها اغاني فيزيندونك الخمس شعراً وموسيقى ، يردد فى اولها «**اللاك**» :

« فى ايام صباى ..

سمعت حكايًا

عن ملك يهجر متع الجنة ..

يهبط من علياء سمائه

ليشارك فى مأساة الناس ..

يحتضن القلب المثلل بالآلام

يصعد به ..

ساعة يستمع اليه بش ..

يتألم فى صمت الوحدة ...

يتعرق قلقًا

يسفح دماً كالسيل

ينشد فى الموت خلاصه

وانا ايضاً عانيت ..

حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..

يحمل نفسي ، ينزمنى من ارض الآلام

منطلقاً نحو سماء عليا .. »

شكل العمل الفنى الذى يريد تحقيقه وهو **العمل الشامل المكنم** . وها هو ذا فاجنر يعود ثانية الى الابداع الفنى مزوداً بنظرية جديدة واضحة المعالم ناشداً أن يكون تاليفه الموسيقى تطبيقاً عملياً لها . وهنا وضع فاجنر تخطيطاً لرباعية تشمل اوبرات اربعاً وتعرض فى اربع ليال متتالية اقتبسها عن الاسطورة الشمالية «**اغاني النيبيلونج**» تتكون من «**ذهب الراين**» و «**فالكيورا**» ثم «**سيجفريد**» التى كان قد كتبها من قبل تحت اسم «**سيجفريد الشاب**» وانهاها «**بغروب الآلهة**» ، وهى قصيدة قديمة له كان قد سماها «**موت سيجفريد**» . بدأ فاجنر يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بعرض الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج المسارح القائمة ، مسرح خاص به وباعماله يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتى ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك النشوة الغريبة التى يحركها فى نفسه تفتح قلبه لحب جديد . احس فى اعماقه الرغبة الجارفة الى عشق جديد فما لبث ان التقى بعلمهته الجديده : ماتيلده فيزيندونك التى اظهرت اعجاباً كبيراً بقصائده الشعرية . فمضى يتردد على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات الحريرية الثرى الذى ولد فى مقاطعة الراين ونرح الى زيورخ . وبدأ مغامرة جديدة على نهج مغامراته السابقة مع جيسى لوسو . فزوج ماتيلده كزوج جيسى طيب القلب واسع الثراء كثير التفتيح عن منزله ، ويقابل فاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على التردد على بيت ماتيلده كل مساء السى ان تستقبله على انفراد ، فيسمعها فاجنسر قصائده ويعرف لها على البيانو بينما تبدأ عيناها تمكين له ماساتها مع زوجها . وينظر فاجنر الى وجهها الشاحب الصافى وشعرها



سلام لك ..

سُمت روعي أحلام المستقبل

فدعيني أحيأ لحظات الحاضر ..

وتخلئي عن قوتك الخلافة .

يا مبدعة الحب الخصب

كفئي

ودعينا لحظات ...

نحيا فيها في صمت وسلام

كفئي عن نبضك يا أوراق العالم ..

ولتخف كل ارادة

حتى اتدوَّق متعاً لا املك ان اذكرها

في ارجوحة نسيان يسكرني

ساعة ترشف عين سكرتها

ساعة تفني روح في روح اخرى

ساعة يكتشف المرء وجوده ..

في جسد آخر ..

ساعتها تتلاشي كل الامال ..

تصمت حتى عن ذكر الرغبات ..

تحيا فينا الروح الابدية

نفني في قدسية هذا الكون ..

نفني فيك ..

وفي اغنية « معاناة » يرفعها الى مكانة

الشمس المشرقة :

« ساعة المساء ..

حين يجول الدمع الأحمر في عينيك ...

ينغرس شمعك وسط محيط واسع

وتسود الظلمة .

لكن ما اسرع ما تائبين

وفي قصيدة « في المستنبت » يناجيها :

« لم تكنين ؟

يا زهرات تختال بأكمام خضراء ..

في لون الجوهر ...

صامتة تملأ صورتك الأفاق ،

وتشيعن الطيب ،

يتحدث في صمت عن آلامك

في خوف تمتد فروعك نحو الناس ،

وتضم ظلال العدم الباطل

القدر يعاملنا مثلك ..

ويرغم جمال الكون ...

لا نملكه .

القلب العاني بفشاه غلام الليل

مثل الشمس

تغرب هاربة كل مساء

من نظرات نهار باطل

الصمت يخيم ...

لا يترك الا نعمة رقاقة ...

تتمثل في قطرات مثقلة بالماء ...

متتابعة تهرب من كل زهور المرج ..

وما يلبث أن يكتشف أن وجوده كامن

في جسد مايلده فيخاطبها في مقطوعته

« كفئي » :

« يا زمناً يجري ، لا يتوقف ، لا يرحم ...

ويقيس دهور الأبدية .

الأفلاك المتألقة بهذا الكون العظيم ..

متأرجحة في مسراها حول العالم ..

يا قوة هذا الكون العليا

تنمو تترعرع بين رؤاها ..

ثم على صدرك تذبل

تذوى ... »

وانشغل فاجنر ابامها بمسرحيته الشعرية  
« تويستنان » ، فتوهم في نفسه صورة  
تويستنان الذى يواجه الالم والموت في سبيل  
حبه ويهمس لمانيلده : « للموت تهين نفسك  
كي تردى لى الحياة ، وتعود الحياة لى كي  
اثالم واموت معك » .

فكرت مانيلده اول ما فكرت في هجر بيت  
الزوجية والفرار مع فاجنر ، غير انها  
كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم  
ما جعلها تكتشف زوجها بحقيقة عواطفها نحو  
فاجنر وتقتنع بأن يقبل هذا الوضع اذا اراد  
بقاؤها الى جانب ولدتها . فيفتح الزوج بيته  
وقلبه لفاجنر ويتركهما يعيشان في سلام ،  
خشية ان تلونه الفضيحة لو هربت زوجته مع  
عشيقتها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع  
الغريب سهلاً ، فقد عاش الزوج مأساة درامية  
لكنه كتمها في نفسه وصبر عليها ، بل انسا  
لنعجب حقاً حين نراه يبقى على اعجابه بفاجنر  
ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم  
مشروعاته الفنية ولسداد ديونه الكثيرة .  
لا نزاع في أن فاجنر قد احسن اختيار ملهمته  
هذه المرة . ولا شك أن هذه الواقعة هي التى  
جعلت جان رينيه مييجان (١) يقول في مقاله  
عن غراميات فاجنر « النعنية » : « لقد  
ارتبطت علاقات فاجنر كلها بمشاكله المالية ،  
فاما أن تخلق علاقاته هذه المشاكل وأما أن  
تحلها » .

ومع ذلك حاول فاجنر جاداً اخماد العاصفة  
التي اثارها في قلبه حبه لمانيلده وهرب كملاده  
الى التجوال ، وكان خلال مأساه لا يطيق

يا مجد الكون المظلم ..

يا شمس .

وكبطل اسطورى منتصر شامخ ...

بشرقي وجهك في الصبح ..

كيف اجاهر بالشكوى

واعبر عن قلب مثقل

مادمت كذلك مرغمة

أن تختبئي كل مساء .

تتفتح من قلب الموت حياة ...

تولد متع سامية وسط الآلام

ذلك ناموس املته طبيعة هذا الكون ..

فلاسعد بمعاناتي ... »

### ويحسه المرفف يستشفي النهاية المفزعة

#### لحبه الذى يتلاشى وكأنه الحلم :

« ما اعذب هذا الحلم النابض في اعماقي .

لحظات ثم يغيب ..

يتلاشى وسط فضاء العدم ...

كضباب شفاف

يا حلماً يزداد مع الساعات جمالاً وحناناً ..

يترقرق في انفسنا كنشيد علوى النغمات ..

ينساب شعاعه بين حنايانا أبدى الومضات ..

قد يستخفى في الوجدان ... يغيب ..

لكن يبقى في اعماقه ...

في فضاء الشمس المشرقة ربيعاً ...

تتفتح زهرات عطرية ...

وتحيى ميلاد اليوم .

فاجنر فيحاول التخفيف من حدته بالذهاب الى باريس في يناير ١٨٥٨ يقضي بها عدة اسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال للعودة الى زيورخ قبل أن تصمت الشفاه التي لا تلبث أن تخوض في الحديث على نطاق اوسع ، خاصة بعد أن يلحظ الكثيرون الحزن في عيني اوتو فيزندونك ليلة عيد ميلاده الثالث والاربعين في الحفل الذي عزف فيه فاجنر موسيقاه وسط ردهة القصر امام اهل زيورخ .

وتعثر مبنا على خطاب يدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الضربة التالية ، ولو انها لم تفهم محتويات الخطاب الذي يتضمن نقاشاً حول « فاوست » لجزءه ، ونظرة فاجنر الى ماتيلده على انها « الملك » الذي يفتح له طريق العالم المجهول حيث يتم اتحادهما الميتافيزيقي الكامل ! الا أن زوجها يختتم خطابها طالباً من عشيقته موعداً في الحديقة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامه بها : « تلك روحي تحية الصباح » . وهكذا وجدت مبنا فرصة للثأر من غريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء فاجنر لها بالتزام الصمت ووعدها له بذلك . وماهى الا ايام حتى اصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر اوتو السى أن يرحل مع زوجته الى ايطاليا بضعة اسابيع بعيداً عن هذه الفجة .

ويسترضي فاجنر زوجته ويبعث بها الى حمامات بريستيجير القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبها القديم . ويسرى عنها بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور وتستيقظ طويلاً لتقرأ فيه غريمتها ماتيلده دليل فوزها عليها . مسكنة مبنا ، لقد كانت تزوهم اشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويعانى ألم حرمانه من حبيبته .

البقاء في مكان واحد . فاذا عاد نانية الى زيورخ اقام عرضاً خاصاً لاوبرا « فالكيورا » في قصر الاميرة كارولينا ساين - فيتينجستين صديقة فرانز ليست . وغنى دورى سيجموند وهوندينج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجلينده ، في حين جلس فرانز ليست امام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد اظهرت الاميرة واصداؤها اعجاباً شديداً بعمل فاجنر ، حتى انه عد تلك السهرة من السهرات الرائعة في حياته .

اما ماتيلده فقد رفضت ان يحيا فاجنر في ذلك المنزل البعيد عن منزلها توترقه طرقات حداد قريب فاودت زوجها اليه بخبره انه قد اعد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقة فسبحة هي كل ما يفصله عن قصر فيزندونك حيث تحيا ماتيلده . ويتنقل فاجنر فرحاً الى ذلك البيت في بداية عام ١٨٥٧ بغمرة احساس بأنه وجد العنق الامن الذي سيقضي فيه بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على المهمة الرائعة ومورد المال الذي يحميه من الديون والافلاس .

وفي البيت الجديد تبدأ اولى مراحل الفراق بينه وبين مبنا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الأشجار ليجد نفسه في احضانها . واذا كان عقلاهما يتهامسان في موضوعات الفنون والفكر والموسيقى فقد اصبح جسداهما كذلك يتهامسان بحبيهما العاصف . حقاً ان اغصان الأشجار الحانية تغطي همسات جسديهما بحفيفها وتخفي لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن أن قصر فيزندونك نفسه يقع في اطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم العاشقان شعاعاً من نور يفسح من خلف النوافذ عناقبهما . ويكثر الهمس في بيوت زيورخ كلها ، ويعرف به

يبدلها وهو بين يدي حبيبته ماتيلده ، وكأنما لم تعد ماتيلده تهمة بشخصها . ان ما يحرص عليه هو ان يكون في مزاج عشق وهيام ، أى انه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشرى . وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى أجتج موهبته ، ووجد فى هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب فى احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبريائه العنيدة .

نعم فاجنر فى هذه العزلة بهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهوى تتألق فيه خيالاته العاطفية ، ومنع وقته كله وجهده كله لوسيقاه ، فكانت فترة خصبة عوضت ايامه الضائعة . لقد وجد فاجنر فى عزله فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله فى الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية فى حالة العشق الحقيقية التى تفجر طاقاته الابداعية تفجيراً هائلاً . وكانت لحالة العشق الخيالية عنده قيمة كبرى ، والغريب انه يذهب فى تقديس خيالاته الى حد قوله : « اننى اجهل تماماً معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة وبالحب عندى الا مسألة تخيل لا تجربة . » وذلك ما جعلنى اطوى قلبى واكتب عواطفى واخفيها عن فكرى والا احيا الا حياة مصطنعة » ... وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « تريستان » .

ويشرح لنا جان رينيه هيجنان فى مقاله سالف الذكر فكرة فاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة اوبرا تريستان وايزولده ، قائلاً :

« قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان ان يذوق النعمة الجسدية . ويرى اصحاب المشاعر العادبة التى تطفئ اللذة الجسدية ظمأها أنه يرفض المتعة هرباً من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ فى اعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجسد العارى الخامد الممدد الى جانبه بعد أن يغمر شعاع الفجر الحزين وقد فقد

ويقرر فاجنر فى لحظة من لحظات الحسم الرجل والتخلى عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات اربع « لا مفر من ذلك » ، ويتقاطر الاصدقاء على بيت فاجنر يودعونه ومن بينهم اخلص صديقتين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرخى الليل سدوله على فاجنر وحيداً فى غرفته وعينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته، وتعاوده صورة « تريستان » بطل اوبرا الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة فى الفجر شهدت زوجته تعلق نظراته ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجراح قلب فاجنر تدمى واحساسه يكبر بأنه فقد ماواه الحق .

انزوى فاجنر فى مدينة البندقية العالمة معتزماً ان يوقف نشاطه على فنه وان يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزاء وسلوى عن بعباده ، وشرع يكتب يوميات يعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن اهم ما يشغل باله وهو تأليف « تريستان » . انه يعترف لها بان فنه يقيد خطاه فيقول لها : « حبيبتي .. لقد كان بوذا محققاً حين اذان الفن ، فالو لم توجد باعماق هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخيل والابداع لاستطعت ان اخطو على ضوء المعرفة المتألفة فى اثر انطلاقات قلبى ولصرت قديساً ... او عاشقاً على الأقل . ساعتها كنت املك بوصفى قديساً ان ادعوه الى هجر كل ما يقيك هناك ، وان تحظى كل الروابط التى تشدك الى العالم وأن تاتى الى لنحيا طليقين معا » .

واصبح يحس متعة فى التسامى والبعد عن حبيبته ، وغدا كالمنهم الذى ينعزل عن الآخرين حتى لا يقاسمه طعامه ، فهو يجد فى عزلته ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه معجباً ايها المعوقات الروحية والجسدية التى

مكدًا بسط لنا هيجان بسيطاً رائعاً فكرة  
أوبرا تريستان وإيزولده ، نحس منه كيف  
كانت مشكلة فاجنر العاطفية ومآلاته مع  
ماتيلده مصدر إبحار له بأوبرا تتسامى في  
فكرتها وموضوعها عن حسية فاجنر واستهتاره  
وسلوكة المستهجن مع زوج عشيقته . وتلك  
هي قيمة العقوبة الحقيقية .

ولو أنا أخذنا أوبرا تريستان وإيزولده على  
أنها تعبير حقيقي عما يعمل في أعماق فاجنر  
لبدت لنا عبرها صورة أخرى مختلفة عن  
الصورة التي عرف بها ، فقد اتهم فاجنر  
بالحسية وحُب التملك ، في حين أنه يعان في  
أوبرا تريستان أنه لا يبحث عن المتعة الجسدية  
ولا يسعد بالتملك . وإذا كنا قد علمنا الخلفية  
التي من أجلها انتهت الأوبرا بموت تريستان  
 وإيزولده ، فقد أصبح من اليسير أن نفهم سر  
رغبة فاجنر المحتدمة في الموت ، فهي ليست  
رغبة في الموت ذاته ، وإنما هي رغبة فيما يهيؤه  
الموت من نقاء ، وذلك هو أكثر أحاسيس فاجنر  
اخلاصاً . وهنا ندرِك إبعاد فاجنر الحقيقية ،  
فانه مع ما عرف عن حسنيته ، لا يطيب نفساً  
بالمتعة الجسدية مثلما أسلفنا ، كما أنه مع ما  
أشاعوا عنه من حب التملك ، لا يقر عيناً بما  
يملك . انه يفضل - رغم كل شيء - أن يخسر ،  
فهو لا يكاد يملك شيئاً حتى يخسره ، ويحس  
مقاومة دائمة مما يملكه ، في حين يجد أن الشيء  
الذي خسره يحصل معه دليل عجزنا عن  
الاستيلاء عليه . ويرى أنه لا جدوى من وراء  
الملكية لأننا لا نملك إلا الشكل الخارجي ، في  
حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتعين علينا  
أن نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق .  
وان اليأس من معرفة أعماق من نحبه ليدفعنا  
إلى الهرب في ألم وتعالٍ داخل وحدة نعيش  
فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا إلا أن نهرب  
إلى الموت ، أو أن نعاني هذا الظما والجفاف  
الذي يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من  
الآمال .

الجسد سحره بعد أن روى غليله منه ،  
ويبحث عن الكائن الغالي الذي هام به فلا  
يجده داخل هذا الجسد الناس الاليف  
الذي ما كاد يملكه حتى انفصل عنه .  
ويتوهم كثيرون أن تريستان يرفض المتعة  
ليحتفظ بحياته وبرقته ، مثلما يندم  
المتدينون الأتقياء على انهيار مقاومتهم بعد  
استسلامهم لغواية إثنى . والحقيقة أن  
تريستان وإيزولده لا يرفضان المتعة خشية  
أن تخنق حبهما ، بل انهما يرفضانها كي  
يفلتا مما يصحبها من إحساس مرير بالخيبة  
والحرمان واليأس من أن يظفرا بما يبحان .  
إنهما يتوقعان ألا يطفئ الالتحام الجسدي  
ظماهما بل أن يكشف لهما عن انهما يبحثان  
عن شيء آخر . أن كلا منهما يشتهى الآخر ،  
لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء  
الجسدي الذي يعد اسمى تعبير عن الحب  
ليس الا وهماً يصيبنا بجراح ، وبغرق  
نفوسنا في يأس لا من الحب ، بل من الطريقة  
التي نتعب بها من الحب ، وكأننا نحن في  
حاجة إلى أن نبتكر لفتات جديدة ونداءات  
جديدة وقلبات جديدة نعبر بها عن حبنا .  
إننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة  
تنهاس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية .  
نريد أن نعرف الوسيلة التي يهب بها  
الإنسان نفسه لحبيب أو يستردها منه .  
أن تريستان وإيزولده يؤمنان بأننا نملك  
رغبة قوية في الحب ، ولكننا لا نملك وسائل  
الانصاح عنه . ونجد إيزولده تموت وسط  
جزيرة يضرب الموج شطآنها محتدماً عنيفاً  
بعد أن ذهب إليها العاشقان هاربين من  
الملك مارك خطيب إيزولده . وقد رمز  
فاجنر بموج البحر العائى الذي يعصف  
بالشيطان إلى رغبتنا في الحب ، وبالمك  
مارك إلى عجزنا الكبير ، وبهروب العاشقين  
إلى هروب من الوضع الإنساني ذاته ، وكأنه  
يقول ليس في هذا العالم حب ، ولهذا فقد  
رحل العاشقان معاً ليجربا عظمى في العالم  
الأخر .

ولم يكن فاجنر يتردد بدوره في التودد الى النساء اللاتي يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر أن هناك زوجة اسمها مينا فاجنر تقيم في أحد أركان ألمانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماماً ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، وأصبعا غريبين أحدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . وإذا كان وجود المرأة الى جوار فاجنر ضرورياً كما قلنا حتى يستطيع أن يخلق وأن يتنفس فقد اتخذ عشيقته الجديدة هي مائبلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون أن يرى أنه من الأنسب لو حصل أولاً على الطلاق .

ثم يمر فاجنر بفترة قلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلاً بالديون مطاردًا من المرابين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضاً مؤرقاً مع ذلك يحمى الإبداع الفني الذي لا يتركه يعرف الراحة ، مشبوهاً سياسياً في ألمانيا التي لم تنس له اشتراكه في ثورة ١٨٤٨ ، محاصراً بغيرة زوجته ، تمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد أوركسترا كييف ، غير أنه يخشى أن يحاسبه الروس على وقوفه في صف بولندا يوم اعتدوا عليها فيعدل عن فكرته .

\*\*\*

( ٨ )

#### ابتناسمة الأمل :

رفع فاجنر رأسه المثقل بالأحزان وتصفح وجه رجل مهيب ينحني أمامه ويسلمه رسالة يفضيها فتظالعه صورة شاب وسيم حالم العينين وكلمات يعيد فاجنر قراءتها في ذهول : « أن لودفيج الثاني ملك بافاريا يقدم لفاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكي يضيء وحدته الروحية بوهج موسيقيته المشرقة ! » .

ورغم هذه البراءة التي يدعون بها في « تريستان وايزولده » الى الايمان بالحب واحتمال الألم واستعداد الموت في سبيله تكتشف أن الوحدة والتسامي والبعد عن الحبيبة قد أنهكت فاجنر . ولم تعد به رغبة في احتمال الألم ، وبات وهو الانسان المثالي يبحث عن واقع مادي محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان فاجنر يحيا في تجربة غرامية مع مربية نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديثه ، وانطفاً حبه لما تلبده بل انه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « رباعية الخاتم » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطاباً مخجلاً تحدث فيه في غرور يجرح كرامة المرأة التي كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوقية القلب كي اعينها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زواجها يفسر حقا برويتي زائراً ومقيماً عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف أن مائبلده تنتظر طفلاً ، فيواصل فاجنر حديثه بلا حياء « اننى أفخر بأننى سبب تطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع اتحدى من يقلده كأننا من كان !! » .

والواقع ان الغرور لم يكن عيب فاجنر الوحيد ، فقد أورثه الفقر وقسوة الحياة في شبابه وهو يسعى ملهوفاً على العظمة والثراء ، جنوناً غريباً جعله يهيم بالثياب الفاخرة وبالعمود يضمخ بها عبادته وحمامه وجدران بيته ، وكأنما يرى في حياة الترف ثاراً من حياة الفقر الماضية .

وكان فاجنر يلتقى في طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتي يفضن حناناً ورقنة ويبدن استعداداً لتقديم أية تضحية من أجل هذا العبقري الذي وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحياتهن معنى حين يقدمن اى عون ، اى عون - حتى اجسادهن - بنية معاونته على خلق احدى روائعه الفنية .

لكي يحقق أحلامى ويخلصنى من الآمى ...  
لقد قدم الى كل ما احتاجه كى أحيا وأعمل  
وأخرج أعمالى الفنية الى حيز التنفيذ . ليس  
لغة عصب أحمله ولا وظيفة تقيدنى . لقد  
تحققت امنياتى على ادوع صورة فى اللحظة  
عينها التى كانت الظلمة القائمة قد جثمت على  
حياتى وظللت وجودى . انى أحيا فى ذهول .

افرد لودفيج فاجنر قصر بيليت الصفير  
القريب من قصر بيرج الكبير الذى يسكنه  
الملك ، تحمله عربة من قصر بيليت الى قصر  
بيرج كل صباح حيث يقضى الصديقان الساعات  
الطوال فى جو من السعادة الاسطورية ، يسمع  
الملك موسيقى فاجنر وينصت الى أحلامه  
وأمانيه ، ثم يعيده الى قصره الصغير .

وفى قصر بيليت خان فاجنر صديقاً من امز  
أصدقائه وأحبهم اليه هو هانز فون بيلو مع  
زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو  
فرانز ليست .

كان هانز كما سبق القول قد سماع عام  
١٨٤٥ موسيقى «**تانهوزر**» وهو فى الخامسة  
عشرة من عمره ، فهم بفن فاجنر وقصد اليه  
فى العام التالى يتخذ منه استاذة ويضع حياته  
وفكره وجهده فى خدمته . حتى اذا تزوج هانز  
بكوزيما اتخذ من فاجنر الها يعبدانه معاً  
ويندران نفسيهما لخدمته ، وتولى فاجنر  
هانز برعايته حتى أصبح واحداً من كبار قادة  
الاوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية  
عنيذة ذكية تعرف دائماً طريق الوصول الى  
ما تريد . ولم تكن موسيقى فاجنر وحدها هى  
التي شذنها اليه، بل فوق ذلك سحر شخصيته  
وحديثه وثأله وشهرته ، وتمتت لو أصبحت  
وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم ان فاجنر  
كان فى الخمسين من عمره ، وهى تصغره  
بعشرين عاماً فقد كانت تبدو أكثر نضجاً منه ،  
وأوهمتها انها أسيرة شخصيته حتى أوقعته  
تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهى التى قال

وشرد ذهن فاجنر وكأنه يحيا فى عالم  
اسطورى ، وأخذ يعاود النظر الى صورة هذا  
الملك الشاب الذى قال عنه ثيرلين : « انه الملك  
الحقيقى الوحيد فى هذا العصر الذى لا يؤدى  
الملوك فيه الا انه الأشياء » .

كان لودفيج الثانى يتمتع بمواهب عديدة  
ويحس فنى مرفه وبعاطفة مغرطة ومشاعر  
رفيقة ملتبه ، قرأ فى عامه الثانى عشر كتاب  
فاجنر : «**العمل الفنى فى المستقبل**» ، وشهد  
فى عامه السادس عشر العرض الأول لأوبرا  
«**لوهنجرين**» ، فكانت حدثاً هاماً فى حياته  
شده الى كتابات فاجنر ، فأخذ يقرأ قصائد  
أوبراته ، وانتهى من قراءة أوبرا «**الخاتم**»  
وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، وترددت  
أصداء مقدمتها فى أعماقه ، وكأنها نداء يستحثه  
لأن يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته،  
وأن يمنحه من الامكانيات ما يسير له اخراج  
أوبرا **الخاتم** التى بعدها عملاً فنياً عملاقاً .  
ولم يكد يرتقى عرش بافاريا فى عامه التاسع  
عشر حتى زاد احساسه بأن عليه رسالة تجاه  
فاجنر ، والتهب حماسه ، وأرسل يدعو  
فاجنر اليه معتزماً أن يقدم له ماوى يخفف  
فيه من آباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ  
لأعماله الفنية .

### وصف لودفيج الثانى لقائه بفاجنر لخطيبته

قال :

« لقد انحنى تماماً على يدى ، وعلاه  
اضطراب ، وبقي طويلاً منحنياً لا ينطق بكلمة .  
وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ،  
وكانما كنت اقسم ساعتها أن أبقي قلباً له الى  
النهاية » .

أما فاجنر الذى وجد الملك « جميلاً » ذكياً  
وكريماً حتى خشى أن تنقضى حياته كحلم عبير  
فى سماء عالما الأرضي « فقد كتب عنه الى  
صديقه ماثيلده ماير قائلاً :

« تصورى شاباً رائع الجمال ، هياء القدر

يتشبه عنها : « انها من مستوى يفوق كل من عرفهن من النساء » .

صادف فاجنر في كوزيما الثقافة الواسعة والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية الدافقة ، حتى احس انها المرأة التي تفنيه عن كل نساء الارض ، فتمسك بها تمسكا جعله لا يحفل بانها زوجة صديقه المخلص الوفي وتلميذه الموهوب النابغة . وكان في تشجيعها له ما حفزه لان يقض الطرف عن كائنة الاعتبار ، وفي حيويتها ما اراق دم الشباب في عروقه الهرمة .

بدأ فاجنر يشعر بحب كوزيما في العام السابق على مجيئه الى بافاريا ، حتى اذا ما انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها والى زوجها يستضيفهما تخفيفا لوحده ، غير ان زوجها بعث بها قبل ذهابه باسبوع ريشما ينهى هو بعض اعماله العاجلة . وفي هذا الاسبوع اشعلت الخلوة بين فاجنر وكوزيما عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام ١٨٦٣ وترمرت بعد ذلك . واستشعرت كوزيما رغبة عارمة في ان تكون شريكة فاجنر في الأمل الذي كان يتطلع اليه والذي وعده لودفيج الثاني بتحقيقه ، وهو تملك مسرح مثالي يمكن ان تزدهر فيه «موسيقى المستقبل» من خلال العمل الفني الشامل .

لم يكن فاجنر يشعر - كما اسلفنا - بأى حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفي هانز بيلو وابنة صديقه الحميم فرانزليست ، بل على العكس من ذلك كانت هذه العقبات الصغيرة حافزا له على التمسك بها ومحركا لمشاعره المشبوبة التي اخذت جدوتها تحف . ولم يضيئ بان يكون حبه الجديد مأساة جديدة ، بل انه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما عاش في مأساة ، وقد وصف ذلك قائلا : « كانت اعيننا تتلاقى فنحس ان رغبة تطحننا في ان يعترف احدنا بالحقبة للآخر ، ولم تكن في حاجة الى ان نتكلم كي ندرك الشقاء اللانهائي

الذي يشغل اكتافنا » . واغلب الظن انهما لم يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده في تصوير حياته تصويرا اليما ، وكانما تحركه موهبته ككاتب تراجيدي فيكتب تلك العبارة التي تهز كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تعاسة الحياة أيام الأعياد ، اننى أشعر بالعجز الكامل ساعة أرغب في مصارحتها بحبى ، ولن أستطيع أن أخبر لها عنه في غمار انفعالة الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع فاجنر دون ان تخدش حياته سوقية الخيانة الزوجية ، وانه لا يدرك انه يرتكب جرما ، حتى لكانه مزدوج الشخصية ، فهو الى جانب خيانتته لهانز نجده مخلصا له في صداقته سعيذا بالاحتفاظ بوده واعجابه . وكانما يرى ان عبقريته وفنه يبران له هذا المسلك ويبحان له ما حُرم على الآخرين . خلال ذلك الاسبوع نفسه التقى جسداهما فحملت منه كوزيما ابنتهما « ايزولده » ، وضعت بعد تسعة اشهر وهي ما تزال زوجة لهانز ، ويسرع فاجنر ساعة وضعها ليقدّم تهايه الحارة الى زوجها المخدوع .

اقام الزوجان في ضيافة صديقهما بقصر بيليت صيفا كاملا حافلا بالسعادة ، ثم رحلا وعرف الشقاء طريقه الى قلب فاجنر وزاده الخريف الراحف اكتئابا . ولم يطق فاجنر بعد كوزيما فافزع الملك باستقدام هانز ليعمل قائداً للوركسترا الملكي . ويرحب الملك فيدمو هانز الذي يُقبل هو وزوجته كوزيما في اعقاب الخريف ، ويستأنف فاجنر سعادته من جديد .

\*\*\*

لم يكن اغلب البافاريين يشاركون مليكهم حبه لفاجنر بل كان بعضهم ينظر الى صداقتهما نظرة مليئة بالشك والظنون ، وكانت عيون الاعداء جادة في البحث عن هفوة لفاجنر كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو ان عيناً ما قد لمحت الحنان المتبادل بين فاجنر وكوزيما



ودب النشاط الفنى في فاجنر فبدا يخطط اوبراه الجديدة «**پارتيسفال**» ، ويكتب سيرة حياته التى اسمها «**حياتي**» ، ويقتو تأثيره على الملك في غير المجال الفنى حتى يصير حاكماً مستتراً وراء الحاكم ، غير ان الاوضاع الديموقراطية في مملكة بافاريا ووجود البرلمان وبقظة الاسرة المالكة حالت دون وصول مشروعاته الى مراحل التنفيذ .

ورحل فاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه الملك مودماً حتى محطة السكة الحديدية . وقد اثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على التقاليد الملكية ثائرة اعداء فاجنر وجمعوا صفوفهم من جديد في حملة منظمة قوية بدأت بتجريحه . ولم يكن يعوز اعداءه اسباب الحملة ، فهو رجل يعيش في ترف القصر الملكي تاركاً زوجته تتضور جوعاً وتحترف مهنة «**الفسالة**» ، ثم يخونها مع زوجة صديق عزيز عليه . كما أنه اشترك في الماضي في ثورة درسدن وقاد عصابة من القتل ومشملى الحرائق زحفت لتحطم القصر الملكي . وتحركت الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغوط على لودفيج ، وبلغه عمه الأمير ششارل اعتراف الوزارة بتقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة يشترك فيها الجيش تطيح بالاسرة المالكة كلها .

ونجحت الحملة ، وتحاذلت مقاومة لودفيج بعد صعود بطولي طويل ، وقبيل ان يذهب سكرتيره الى فاجنر ليبلغه اسف الملك واضطراره الى ان يطلب اليه مغادرة بافاريا في اقرب وقت والبقاء بعيداً عنها عدة اشهر ، وحمل سكرتيره رسالة صغيرة يودعه فيها قائلاً :

صديقي العزيز

«**يحزننى أن اجدنى مدفوعاً الى ان اطلب اليك الاستجابة لرغبتى التى ينقلها اليك سكرتيرى ، وثق انى لم افعل ذلك الا مرعفاً . ان الود الذى احمله لك بين جوانحنى ثابت**

نما لبنت الصحف المعادية أن شهّرت به . وكانت تلك صدمة للودفيج الذى رفض تصديق ذلك وقال : «**لا اصدق أن العلاقة بين فاجنر وزوجته هانز تتخطى حدود الصداقة ، والا كان ذلك أمراً بشعاً**» .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك فاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل اجنبى المولد والثقافة في بلاط الملك الشاب . ورغم ذلك بعث الملك الى فاجنر بكلمات مطمئنة :

«**ما انغه اولئك الناس من قليلي الادراك الذين يرجفون بفوضى عليك . انهم لا يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عمق صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما يصنعون . آمل أن اراك قريباً ، ولك ودى العميق الدائم . صديقك المخلص : لودفيج**» .

وطمئن فاجنر ويلمس مقابلة الملك ، ومن الغريب الا يؤذن له في المقابلة ، فتعاوده الشكوك ويبعث الى الملك برسالة يطلب فيها ان يوضح له بصراحة ان كان عليه أن يستمر في ضيافته ام يرحل ، وطمئن الملك فاجنر للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

«**ابق يا صديقي . سيعود كل شيء راعياً كما كان من قبل . اننى الآن مشغول بكاد العمل يقتلنى ... صديقك : لودفيج**» .

وهكذا كانت ثقة الملك واصرارها اقوى من حملة الصحف المعادية . ومرت العاصفة ، وعاد فاجنر الى عمله وان تكن كوزنبا قد رحلت عنه في رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لفاجنر وقدم عرضاً لاوبراه «**تريستان وايزوله**» حقق نجاحاً مذهلاً آخرس الالسنه المعادية . ثم انتقل الى قصر «**هوهنشوانجو**» حيث يقيم الملك نفسه ، يشغل كل منهما جناحاً لكنهما يقضيان اكثر وقتها معاً ويتنزهان في عربة وسط الخمائل الممتدة .

(٩)

**العش الملعون**

حمل فاجنر همومه ومضى الى صديقيه هانز وكوزيما ، وقرا في عيني صديقه الطبيب الوفي الحزن والمرارة والعتاب المستخفى . ومع ذلك لم يستطع فاجنر ان يحول قلبه عن كوزيما ، ذلك ان كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يهواها او يأنس اليها ، بل حياتها نفسها يسنجيل عليه ان يحييها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشيء آخر غير حبها لفاجنر . وقد ضاقت باختلاس لحظات سعادتها معه فاتخذت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائنان فاجنر وكوزيما الى بيت استأجره في جنيف ملعونين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم ان المنزل كان في طرف المدينة ، غير انهما احسا عيونا ترقبهما ، فأوغلا في سويسرا حتى وجدا ضيعة صغيرة تسمى « تريشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المطلّة على بحيرة « الكانتونات الأربعة » ، ضيعة رائعة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال وأشجار ومياه ، وخلا فاجنر الى ابداعه الفنى وقد تجمع له كل ما يساعد عبقريته على التفتح والازدهار ، وانصت الى أطراف ابطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحه في الموسيقى معايشاً ذاته المتجسدة في بطله الجديد « پارسيغال » ، بينما اظلمت الدنيا في عيني هانز الذى يفقد زوجته وصديقه ، رفيقته واستاذة ، ماضيه ومستقبله ، ثم استسلم للأمر الواقع وطلق زوجته الغائرة الخائنة ، بعد ان أنجبت « إيفا » ابنتها الثانية من فاجنر ، وتساءل مفجوعاً : « هل يمكن ان نقارن سمو أعمال فاجنر بوضاعة سلوكه الشخصى ؟ » .

مدى الدهر . وأرجو ان ترى انت بدورك صداقتك لى ، تلك الصداقة التى أعتقد ان ادراك حقيقتى اننى جدير بها . ومن ذا الذى يستطيع ان يفرق بيننا مهما نباعدنا . اعلم ان عواطفنا متحدة ، وانك قادر على ان تدرك مدى الى ، وتأكد انى لم أجد حلاً آخر ، فلا تشك في اخلاص افضل أصدقاك وما ذلك الا حدث عابر .

صديقك المخلص حتى الموت : « لودفيج »

وتقبل فاجنر الأمر في أسى عميق وكتب الى لودفيج :

« وداعاً يا ملكي العزيز . ولنتذكر صديقك الذى سيظل مخلصاً لك أبد الدهر : ريتشارد فاجنر » (٢) .

وغادر فاجنر ميونيخ مجهداً متهاكك الجسد والروح ، تتمرق روحه وهو يودع هذا العالم الاسطوري الذى أمضى فيه تسعة عشر شهراً مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه أقى محنة عرفها خلال اعوامه الثلاثة والخمسين . حقاً لقد ملأ هذا الفراق نفس لودفيج الثانى المرارة ، غير أنه كان بالنسبة لفاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصاراً بشعاً لحمة الحقد والحسد والتآمر الوضع .

ومع كل خطوة خطاها فاجنر بعيداً عن ميونيخ كان ألمه في بناء المسرح المثالى يتقوس ، بينما يعظم شبح الدائنين ومدبرى المسارح ليسد أمامه الطريق . ويعود من جديد يصفى الى تفرع « ميتا » ويعيد علاقته بماتيلده ماير في اللحظة عينها التى يحس فيها بأنه مشدود الى كوزيما .

★★★

(٢) نقلت نصوص خطابات لودفيج الثانى عن كتاب :

Zjdenko Von Kraft; Richard Wagner, Une Vie Dramatique, Paris 1967.

صغيرة تتكون من ستة عشر عازفا بقيادة هانز رينختر الذى أصبح فيما بعد أشهر قائد لموسيقى فاجنر فى ألمانيا ، حتى اذا اشرفت شمس عيد الميلاد ( وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح ) ، اصطفت الاوركسترا على الدرج تطلق الأنغام التى داعبت آذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات فاجنر الحانية تنفذ الى أعماقها :

فى كُنْثُفِكَ يتزايد ابداعى

واحش سكونا واستقراراً حولى

افكارك أفكار الحب .

والتضحية ركن اليها فنى

ووجدت بصدرك

بعد معارك إيامى

ماواي الأبدى الهادئ

بيتاً مغطاء فى دنيا الأحلام .

تبعث فيه أمجاد بلادى الخالدة ،

أبطال أساطير

ملات أعيننا ،

عاشت بين حنايانا ،

دوت رنة فرح معلنة :

رزقكم الله وليداً اسمه

سيجفريد ....

فاصيخى السمع لهدى الأنغام .

لكما تصدح موسيقاي

ما أعظمها هبة

وظل فاجنر يعاشر كوزيما معاشرة غير رسمية ، ولم يعقد عليها الا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التى نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك فى مراسم دفنها ، واكتفى ليربح ضميره بأن توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضج بالتفاهة والنفاق : « اننا نحسد هذه المخلوقة التى تخلصت أخيراً عن المعركة دون ان نالم !! » .

وتعد فترة الأعوام الخمسة التى امضاها فاجنر فى بيت « نريشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطي قممها الثلوج تترامى عبر اغصان الصفصاف الراضة ، من اخصب فترات ابداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الابداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضى وانفعالات الحاضر والرغبة فى تنظيم الافكار والصور الناطقة ، وهذا السيل العائى الذى لا يمكن تطويعه الا فى خدمة العبقرية وفى ظلها ، فقد أنهى فيها وضع موسيقى ثلاث اوبرات من الرباعية « ذهب السراين » ، ( ١٨٦٩ ) و « فالكيورا » و « سيجفريد » عام ١٨٧٠ ، كما بدأ وضع موسيقى « غروب الآلهة » ، وقد نميز ابداعه بالهدوء والعمق والقوة والأصالة .

هناك كتب فاجنر « انشودة سيجفريد الرعونة » ( ٣ ) ، تليداً لذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به ايما الفرح ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحتة سعادة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء فاجنر أن يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فأخذ يدرب عليها سرّاً اوركسترا

نهر الراين » - يشكل في النهاية وحدة  
متشابهة الأجزاء متكاملة البناء (٤) .

\*\*\*

وبالرغم من السعادة التي ذاقها فاجنر في  
« تريشين » في رفقة كوزيما التي اعانته  
بثقافتها وجيويتها وحباها على أن يضع الحان  
اعظم اعماله واروعها في التعبير عن وجهة نظره  
في خلق اوبرا جديدة ، فانه لا يكاد يرى جوديت  
جوتيه زوجة كاتول مندس ابنة العشرين  
ربيعاً التي زارته لتسكب في مسامعه عبارات  
اعجابها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى  
هذا الخفق الذي لازمه طيلة حياته، ويستشعر  
لهفته في أن يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى  
صدره . غازلها ولم تصده فهم بها ، وعرف  
فاجنر مأساة حب جديدة وهو على أبواب  
الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى  
باريس أخذ يبعث اليها برسائل ملهوفة يسميها  
فيها « روحه » و « الأمل الذي لا يستطيع  
الحياة بدونه » .

كانت جوديت ثرية وكريمة ، تغدق عليه  
هداياها ، وتبعث اليه بتلك الأشياء التي جن  
بها منذ شبابه ، وهى الثياب الثمينة الرائعة  
الألوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى  
يكتب لها مثل هذا الخطاب :

حبيبتي جوديث

« تسلمت كل ما بعثت به الي من النعال  
المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير  
لنى في حاجة الى كمية كبيرة منه ، لانى أضع

لا يملك أن يمنحنا إياها غير الحب .

هل يمكن أن نلقى فرحة بين حنايانا

أكبر مما تسكبها هدى الموسيقى المرحية .

وانا ابرز من بين الانعام الجدلة

فأضربكم - أنت ولدى متحدين - الى  
نفسى ،

بينما تصدح موسيقي بعواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كائمة في اعماق .

لك يا من وهبني الحب

نجح فاجنر في ربط أجزاء هذه المقطوعة  
بفضل الملودية التي أغدقها عليها ، وباتباعه  
طريقة تكرار الألحان ذاتها مع احكام ربطها  
وانقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى  
تنساب وفقاً لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون  
توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض الحانها  
كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والإيهاء  
السريع واجتذاب المستمع . فروعة فاجنر هنا  
تكن في اختياره انسب الألحان التي تعبر عن  
معاني كلماتها أفضل تعبير ، ويمضى معها في  
قوتها ساعة تقوى وفي خفوتها ساعة تخفت .  
واستطاع عن طريق تكرار الألحان أن يحدد  
نشاط المستمع ويدفع منه الملل ويقدم له  
المادة الموسيقية في أشكال جديدة بتوافق  
الألحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الألحان  
بالحان أخرى وردت بأوبراته - مثل لحن  
سيفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى

عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يستغرق في وصفه والحديث عنه حتى ليتصور انه قد روى ظمائه منه . كان يكتفى من تجاربه الفرامية بالحياة مع خيالها واطيافها . ان كل مفامراته توحى البنا بانه لم يكن يبحث عن المراهة بقدر ما كان يبحث عن شيء خبيء وغريب ورائها . ترى هل كان يبحث عن وسيلة لاشباع شهواته النهمه ام عن وسيلة لارضاء غروده وكبريائه التى جرحت يوماً ، ام عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، ام هذه الحالة النفسية - التى تحدثنا عنها من قبل - التى يحققها له العشق والتى تلهب حواسه الفنية وقدراته الابداعية حتى تشغله عن حبه محاولة تحويله الى عمل فنى ، ام كلها مجتمعة ؟ .

هناك شيء لا ريب فيه ، وهو ان غرامياته الكثيرة هى سر خصوبة ابداعه الفنى . ولو تفرغ فاجنر للاستمتاع بغرامياته فحسب لحرمننا من ابداعه الفنى ، ولو لم يكن شهوائياً مفرطاً لما تعدد انتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعى بعد ذلك ان يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لانها هى التى خلقت لهم أعماله الفنية الخالدة .

**ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبه مارسيل بريون في مقاله « فاجنر بطل مأساته الذاتية » (٥) :**

« اننا نخطئ فيهم شخصية فاجنر اذا رأينا في قبوله نقود الآخرين او طلبه لها أحياناً نوعاً من التطفل والتناول الوقح .

نصف رجاجة منه في حمامى وأنا كثير التردد عليه .

احبك دائماً يا جميلتى ومصدر دثنى جوديت .

اننى احن الى ارتداء ثياب من « الساتان » ، فهو النوع الوحيد من بين الأنسجة الحريرية التى احس فيها بالمتعة ...

اما ما نسيت ان اقله لك منه ان ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتي الغالية جوديت فهو النعال المنزلية ... اننى افضل ان تكون بغير كعوب » .

وحين يلفظ فاجنر انفاسه الاخيرة في مدينة البندقية يكون رافلاً في عباءة ثمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديت تمدد بها . وقبل موته بساعات كان قد بدأ يكتب بحثاً عن « **الانوثة في أعماق الرجل** » ، وعلى بعد خطوات منه ورقة بيضاء وحيدة خط عليها كلمتين فريدتين أشبه بجملته ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما « **الحب . . . . والمأساة** » .

**ولكن هل ذاق فاجنر الحب حقاً وهل عرف**

**المأساة ؟**

اننا نريد ان نتوقف هنا قليلاً لنتساءل عن هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن اصماق فاجنر ، وقد رأينا غزواته العديدة وتجاربه العاطفية العاصفة .

**لقد رأينا كيف كان فاجنر لا يحيا تجربة**

حياته . أى واجب يمكن أن يفرضه الإنسان على نفسه أهم من هذا الواجب ؟ » .

ترى الى أى حد يمكن أن يقتضنا دفاع مارسيل برون ؟ وإلى أى حد يمكن أن نفرض الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟ .

★ ★ ★

( ١٠ )

#### تحقيق الأمل : بايروت قمة النجاح

ايقظت كوزيما في قلب فاجنر أمله في إقامة مسرحه الجديد بعدما ذوى هذا الأمل بطرده من جنة لودفيج ، ذلك أن كوزيما كانت قد أصبحت شريكة لفاجنر في هذا الأمل ملهوفة هي الأخرى على تحقيقه بأذلة من أجل ذلك فكرها وجهدها . وإذا كانت اللعنة قد انتشعت عن سماء « ترييشين » في السنتين الأخيرتين ، وبدأ الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما المجنون ، فقد أصبح على كوزيما أن تقوض أسوار العزلة من حول فاجنر الذى يمثل مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة « بايروت » تلك العاصمة الصغيرة القديمة في شمال بافاريا والبعيدة عن صخب المدن الكبرى والتي تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة المواصلات التي تربطها بما حولها من مدن .

بعث فاجنر الى أعضاء بلدية بايروت معرباً عن رغبته في أن يكون مواطناً بمدينتهم ، فرحب أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التي عدوها شرفاً لمدينتهم . وقدم فاجنر وكوزيما الى بايروت عام ١٨٧٢ ، وتملك - لأول مرة في حياته - قطعة أرض فضاء مربعة مقفرة إلا من العشب ، منحها البلدية إياه لكي يقيم عليها

أن هؤلاء الذين يشتهرون بفاجنر لأنه كان يمد يده كثيراً طلباً للمال من أصدقائه ، ولأنه كان يتطفل على مائدة « فيريندنونك » في حين كان يجب ماتيلده زوجة مضيغه الذى يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من والدته عشيقته جيسى لوسو خلال فترة قصيرة ، ولأنه استغل ثغاني صديقه هانز بيلو حتى دفعه الى تطليق زوجته ليتزوج هو بها ، أن هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب والتشرد التي مر بها الموسيقى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم تكن لمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية بين الموسيقيين ودور نشر النصوص الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه الموسيقى في ساعات نجاحه قليل النفع ، ولم تكن لدى فاجنر غير فكرة واحدة تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر به ، ومن ثم ثغاني في عمله وتفرغ له . بل أن غرامياته نفسها لم تكن إلا حافزاً له على الإبداع الفني ، وكان يؤمن في سريره بأن على الجميع أن يقدموا أنفسهم قرباناً من أجل هذا الإبداع كما قدم هو نفسه قرباناً ، ولهذا فلم يكن يستشعر فضاضة في قبول النقود حتى لو كانت نقود امرأة ، طالما أنها ضرورية ولازمة لعمله الفني الذى يعد انجازه كل شيء بالنسبة له .

أن فاجنر لم يشغل باله قط بالاتهامات التي أثارت ضده : اتهامات اللامبالاة والاستهتار وفساد الضمير في طريقة حصوله على المال ، ذلك أن فكره لم يكن مشغولاً إلا بشيء واحد هو تجسيد الموسيقى التي تسكن أعماقه وصياغتها وايصالها الى البشرية التي يحس أن عليه أن يمنحها

فاجنر نفسه جميع جاساته ، معلقاً على كل شيء متحدثاً في كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئةً وذهاباً . ثم زاره صديق ثالث هو أنطون بروكنر عازف الاورغن في البلاط الملكي ليهدى اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السقف الخشبي ، ولم يسبق الا الاعداد والتجهيز والتأثيث ، وهي امور تتطلب كثيراً من المال الذي لم يتوفر بعد ان قدم جميع اصدقائه في المانيا ما يملكون . ومرت سحابة باس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودفيج» حين طاف بخاطرده . وشيئاً فشيئاً بدأت نافذة الامل تتفتح في عسر ، لان الطريق الى لودفيج كان موصداً وان بقي قلبه عامراً بصداقة فاجنر والاعجاب به .

بدا فاجنر محاولة الاتصال بمنقذه الاخير ، فكتب رسالة الى « لودفيج الثاني » . وتخبر فون فيليب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحذره عن العقبات التي تعترض تحقيق حلم فاجنر ، ونجح في اثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذي كان حلم لودفيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة الف فرنك الى جانب الاموال الطائلة التي ينفقها على بناء قصوره الشامخة في اعالي جبال بافاريا ، واسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقي العزيز

« انوسل اليك من اعماق قلبي أن تغفر لي اني امضيت وقتاً طويلاً دون ان اكتب اليك . لقد شغلتنى مهامى التاريخية ، ولم تترك لي وقتاً فراغاً ، فلعلك غير جاثق علي من اجل ذلك ايها الصديق الحميم . وانه ليعزيني اننى اتفق في حسن معرفتك بى وبصداقتى الخالصة لك ، واعجابى الفائق بعملك الرائع النادر

مسرحة الجديد الذى اصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست في انحاء المانيا كلها « جمعيات فاجنر » التي تجمع التبرعات وتدعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع فاجنر حجر الاساس وهو بهمس : « لتكن مباركا ايها الحجر ، وليخلدك الزمن راسخاً حيث انت » .

ثم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وعاد في المساء الى « فيلا فانريد » التي يسكن بها والتي يمكن ترجمة اسمها الى « العلم الهادى » واغمض عينيه واصدأ تصفيق الاعجاب والتقدير نرن في اذنيه ، وابتنسم والنوم يذاعب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوماً من اجمل ايام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانز ليست الذي كان قد قاطع فاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على الاسنة . وما كاد ليست يجلس الى احفاده حتى نسي غضبه وفجر لابنته وفاجنر خطيبتهما . لقد وجد بيتاً واحفادا يخفون احزان شيخوخته وهو من ختم حياته تيسياً حرام عليه ان ينعم بالحياة الزوجية بعد ان وهب نفسه للكنيسة وللن .

وفي صيف عام ١٨٧٣ وفد على فاجنر صديق قديم من اصدقاء دوسدن هو النحات جوستلف كيتز ونحت له تمثالا نصيبياً . ولكن فاجنر لا يمكنه ان يطيل الجلوس حتى يستطيع مسديقه ان يتم عمله في هدوء . وينحت الصديق تمثالا نصيبياً . لكوزيما يحضر

المانييا . ويسرع لودفيج الثاني قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذي ساهم في تحقيقه ، ويدخل بايروت خلسة ويختلي بفاجنر في قصر « الارميناج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الأربع في الليالي الأربع المتتالية ، ويجلس الملك الى جانب فاجنر في بساطة من ياتى امرأ عادياً ، مع ان ذلك كان يمثل حدثاً خطيراً في ميونيخ منذ سنوات لو انه وقع . وينسى الملك خلال الحلم الرائع الذي تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهموم قلبه والصراع المستمر في اصماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفى ذلك سعادة كبرى على فاجنر ، ويحس وهو في مقصورته انه يتلقى قرباناً ملكياً خالصاً له وحده .

كما شهد العرض الاول الامبراطور ولهم الذي حضر في ابهة الأباطرة تصطف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضغط على يد فاجنر مهتماً ، غير انه لا يشهد غير مسرحيتي ذهب الراين وفالكورا ، ثم يرحل ليشهد عرضاً عسكرياً في مدينة بايلسبرج ، وكانما انى مجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفي الحفل الختامى للمهرجان تجمع الاصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد اخطائه ، وقد أحس مرارة حين تقدم جيوفاني لوكا ووضع تاجاً حقيقياً على رأسه ، فقبله وان طوى نفسه على مرارة نفوق ما ينطوى عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف امام فرانزليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذي يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بى يوم أكرنى الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لحن واحد من الحاني . اننى مدين بوجودى وبكل ما أملك لصديقى الغالى الرائع فرانزليست » .

التالى . ان مشاعرى نحوك مستقرة في قابى حتى انه لن الجنون ان يظن أحد انى تخلت عن التفكير فيك وفي مشروعك . كلا ثم كلا . يجب الا ينتهى مشروعك الى هذا المصير ، وان تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحنى سعادة الكتابة اليّ قريباً ... » .

٢٥ يناير ١٩٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا انقذ المشروع ، وقام مسرح بايروت بفاقته التى صممها سيمر على هوى فاجنر لتكون معبداً تتحرك في قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التى تحركها الشعارات الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء فاجنر من موسيقى « غروب الآلهة » التى تكتمل بها « رباعية الخاتم » .

ولما كان فاجنر في حاجة ماسة الى اموال تعيته على اخراج الرباعية واعداد الممثلين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف في رحلة بفيينا وبرلين وهانوفر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التى يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ فاجنر منذ عاص من رحلته ، فان اخراج « رباعية الخاتم » كان يشغل كاهله ، لان ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحاناً صعباً له ولأعلامه وتطلعاته ، فهى التطبيق العملي لنظريته الجديدة عن فن المستقبل ، عن الفن المكتمل وعن الاوبرا .

ثم تناقوا اعضاء اول مهرجان لموسيقى فاجنر باخراج « رباعية خاتم التيبيلونج » على مسرح بايروت ، وتميد المدينة كلها بأصدقاء فاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف انحاء



امام هذه المعجزة الفنية ان تحول بين انفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايى » في اللحظة التى يضع فيها « سيجفريد » حطام سيف ابيه فى الكور لكى يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين ان يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات فاجنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه .

ويبدو ان شوريه محق في قوله هذا لان نيتشه المرهف الاحساس والذى لا يجرى خياله الا الى الامور السامية النبيلة يعجز عن فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الاعلى . وهكذا ترك نيتشه بايروت بلدة آماله المضيعة وسط المهرجان ورحل .

ثم التقى نيتشه بفاجنر مرة اخيرة بعد شهرين في سورنتو ، غير ان اللقاء لم يغير شيئاً ، بل تحول الى وداع نهائى بعد ان جرى اسم « بارتسيفال » على شفتي فاجنر ظاناً انه قد يصاح ما بينهما ، فاذا نيتشه بحس في هذا الاسم استسلاماً من فاجنر للعقيدة المسيحية ، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع فاجنر السير الى القمة وينزوى نيتشه في عزله الرائعة دون ان يلتقيا بعد ذلك ابداً .

ورغم ان صداقته الجديدة للكونت جوبينو وهو كاتب عبقري أيضاً اخذت تموضه عن النقص الذى استشرمه لغياب نيتشه ، الا انه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك أنه كان قد كتب الى صديقه بيلو في ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذى رسم فيه خطة مستقبله ونبأ فيه بانتهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض بارتسيفال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته في العام الذى يتلو تقديم بارتسيفال اى عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد انه اختار هذا التاريخ في لحظة انقباض

وضم فرانز ليست الى صدره ، فساد تائر عميق شاع معه اثر سخرية التاج التى احسها ، واختفى المرح حتى جهد فاجنر في ان يعيد الى العفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لكف الآن عن ذكر الكلمات العاقلة » .

وثقاطر الزوار على بيت فاجنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحبيبة روحه الغالية جوديت جوتييه ، وحُرْم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذى دفع لاقامته اربعة آلاف فرنك ، وهى ما تمثل واحداً من خمسة وعشرين جزءاً من مجموع ما قدمته الامة الالمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة في أمريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلاً موسيقياً : « لقد حرمنى القدر وغدر العالم - انا وحدى دون غيرى ممن هم اقل جدارة منى - من ان اشهد اهم حدث في تاريخ الفن » .

**والغريب ان هذا الحدث الهام كان سبباً في ان يفقد فاجنر واحداً من أهم أنصاره ودعائه وهو فريدريك نيتشه الذى كان قد جعل من نفسه نبياً مبشراً بالدين الفاجنرى ، فقد رأى نيتشه في « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع ان يشاهده ، ورأى ان فاجنر لم ينفذ في عمله ما دعا اليه في كتابته النظرية ، وخلف فاجنر وراءه محزوناً ومضى .**

وقد اضطر ادوار شوريه وهو احد اصداق فاجنر الحميمين واشهر المعجبين به ان يكتفى بان يضغط في عجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على فاجنر ان يبقى سيداً وسط هذه الزوبعة التى اثارها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصداقائه الاخلسه . ونحن لم نكن نستطيع

وبعد أن عاد فاجنر من لندن أحس بأن نفسه تتمزق ومضى يبحث عن مهرب : أركب البحر قاصداً أمريكا وفق ما عرضه عليه مدير أعماله ؟ غير أنه قرر في النهاية أن يأوى إلى بيتيه وينكب على مكتبه ويطلق بابه ، وبهم وحده في العالم الاسطوري وسط قلعة فرسان الكلاس المقدسة ، ويضع انفسام أوبرا « بارتسفال » حتى يسدل الستار على خيالاته فيعود الى نزهاته اليومية ويجلس على منضدته المعتادة في مشرب « أنجيرمان » يعبئ البيرة سعيداً دون أن يحس حاجة حين تمد له الخادمة الممتلئة يدها أن ينحنى عليها كما كان ينحنى على اصابع ملكة انجلترا النحيلة المشدودة الجلد .

\*\*\*

( ١١ )

### خريف العمر :

ترحف الشيخوخة على فاجنر ويحلم بالاسترخاء في إيطاليا فيستأجر له طبيباً صديق في نابولي منزلاً صغيراً بعيداً يقضى فيه شتاء عام ١٨٨٠ .

وكان فاجنر يعيش شعب جنوبى إيطاليا ، ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على الشحاذين بعطايها . وقد شهد صبياً في الحادية عشرة من عمره ذات مرة يدرف الدمع الى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفاً بنقلها فأوقفها أحد السقاة من فوق رأسه . وهو يمر الى جانبه ، فدرس فاجنر بعض النقود في جيب الصبي دون أن يتوقف ، حتى إذا عدّها الصبي وأراد أن يشكره لم يلحق به فاكفى بان صاحب باعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد هذا الحادث بدقائق راعياً ينهال على عنزاته

نفسى ، وإنما لأنه كان يعرف أنه سيبلغ في بارتسفال مرحلة الكمال التى لا يستطيع أن يذهب الى أبعد منها ، وأنه بتقديمها لا يبقى له ما يقدمه . والحقيقة أنه نجح في أن يخلق لغة موسيقية جديدة تماماً تبقى على الزمن لفته هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب انجاز العمل الفنى الشامل بناء مسرح يصمم على وفق رغبته ، وقد أصبح يملك هذا المسرح . وأخيراً فإنه ينعم بأسعد حياة عائلية حلم بأن يعيشها يوماً .

وإذا كان النجاح الذى حققه فاجنر قد أحدث دويّاً كبيراً إلا أن الحقيقة المؤلمة أنه قد كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره الى حد فشل معه في تخفيف آثارها مبنح السلوك ومساهمات الاصدقاء . وقد بقي المسرح مغلق الأبواب خلال الأعوام التسعة التى أعقبت افتتاحه عام ١٨٧٣ اذ ارتفعت الخسارة بعد ان وضحت نفقات المهرجان النهائية فبلغت مائة وخمسين ألف مارك عاد فاجنر بسببها الى حياة الكدح والأسفار ، فبدأ بالذهاب الى لندن ليقوم عشرين حفلاً موسيقياً مقابل خمسمائة جنيه من كل واحد منها ، غير أنه ساعة عودته لم يقبض الا سبعمائة جنيه ذهبت بدورها لسداد ديون بايرويت .

ومهما تكن الخسارة المادية ، فان فاجنر كان يقابل بالترحاب والتقدير ، اذ استقبله في مقصورته أمير ويلز الذى ورث عرش بريطانيا فيما بعد ( الملك ادوارد السابع ) ، كما استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وان استقبلته هذه المرة في قصر وندسور بدلاً من قصر باكينجهام ، ولم يكن الا لقاء رتيباً فاتراً لم يترك صدى طيباً في قلبه فقرر الا يعود ثانية الى إنجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ اثنين وعشرين عاماً .

البندقية الحالية ، ويصل الى ميونيخ ليقدّم لصديقه الملك لودفيج الثاني عرضاً خاصاً لاوبرا «لوهينجرين» ويعرض له افتتاحية «پارتسيفال» ثم يعود الى بايروت ، بعد عشرة أشهر ونصف من اقامته في ايطاليا الاثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح فيكتوريا ببرلين «دباعية الغانم» فيستقبل اهلها فاجنر استقبال الأبطال ويقفون في الطرقات والتوافد وفوق الأسطح والأشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح فاجنر يوم ١٣ يناير ١٨٨٢ في الانتهاء من موسيقى «پارتسيفال» رغم أزمات الربو التي باتت تثقله ، ويعيش في فرحة كبرى لانتهاء عمله الذي يعدّه أحسن أعماله ، ويرى انه قد بلغ فيه مرحلة الكمال التي لا يستطيع ان يذهب الى أبعد منها ، وأنه لم يعد له ما يقدمه بعدها . غير ان زواج «بلانتينا» ابنة كوزيما من هانز بيلو والتي كبرت وترعرعت في احضان فاجنر واصبحت أجمل نجم يشرق في بيته قد أصابه بضرع غريب فأحس كأن صعداً في حياته قد وقع ، وبدا له بيته في بايروت معتزلاً رهيباً ، وهكذا حنّ ثانية الى التجوال ، واستأجر شقة بقصر في البندقية ليكون مهربه في سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفي يوم ٢٥ أغسطس يقام حفل زواج بلانتينا ويجلس «ليست» الى البياو ليعزف لحن الزفاف من اوبرا «لوهينجرين» وسط أربعين مدعواً ، ويحس فاجنر رغم فرحته الما وهو يرى بلانتينا اول نجم في سماءه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تثني فاجنر عن ان يبلبل طاقات جبارة في اخراج اوبرا الاخيرة

بكل قسوة ، فجمع كل حصاده من اللغة الإيطالية صارخاً في وجه الراعي القاسي وعاد الى بيته بعدها عابساً متقبض الروح وأنهى بقية يومه مكتباً . وفي مرة أخرى شهد شابة تجادل بائع خضر وهي في نافذة بالدور السادس تمسك جبلاً تتدلى في نهايته سلة صفيرة بها بعض النقود التي يرفضها البائع فأضاف اليها بعض قطع النقد التي ترضى البائع والفناء ، ولج في رضا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفي نابولي يحتفل فاجنر بعيد ميلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو واسرته المكونة من سبعة افراد هم زوجته وأولادها منه ومن هانز فون بيلو ، ويركبون مع سبعة من اصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج نابولي الغارق في أضواء المدينة الساحرة ، وقد أخذوا معهم «بيينو» الغنى الشعبي بشجيهم بغنائهم بينما ارتفعت بعض دمدات بركان فيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً . ثم يعودون الى البيت فيشتركون في تمثيل الفصل الأول من اوبرا پارتسيفال ، فتجري الفرحة على كل الوجوه ويقول فاجنر : «لعمري هذا يوم من أيام الشباب» .

حتى اذا اهلّ الصيف بدات رحلة العودة الى بايروت ، ولكن فاجنر لا يسرع خطاه وسط إيطاليا التي يعيشها بل يتوقف في روما ، وفي فيزا وفلورنسا وسبيتا حيث يلتقي بليست ، ويؤثر كنيسة «الدمو» التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكأس المقدسة في اوبرا «پارتسيفال» ، وكلّف صديقه الرسام جوكوفسكى بان يرسم صوراً يحاكي فيها صور الكنيسة من الداخل ليستخدمها في تصميم ديكور لوبرا . ثم يمضي شهراً في

بيشوف على مقربة من ميپزج حين كان ما يزال تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشفل فاجنر نفسه بكتابة بحث طويل عن **«دور المرأة في الجماعة»** وتنتهى أعياد الكرنفال في البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافذ يوم ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع فاجنر عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل رأسه وتختنق أنفاسه فتضغط يده على الجرس الذي يرن نينياً متصللاً تسرع في اثره كوزيما لتجد زوجها راعش الشفتين متقلص العضلات ينظر اليها في فزع وود فتميل رأسه على صدرها حتى يعاوده الهدوء ويبدأ التعاس يثقل رأسه الراحة على صدرها . ويدخل الطبيب ، وتشير اليه كوزيما أن يعود حتى لا يقلق نومه المريح ، وتظل هى منتصبة حتى لا تعمل راس فاجنر دون أن تعلم أنه لم يعد في حاجة اليها حيث أصبح شيئاً من الذكريات .

اليس غريباً أن نعرف أن فاجنر قد جلس الى البيانو آخر ليلة في عمره وعزف لحن « نواح حوريات الراين » وأنه همس في اذن كوزيما « لشدما أعشق هذه الكائنات التي تسكن أعماقى » ، ثم صمت الى الأبد وكأنما لحق بالحدويات في أعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجتمع شعراء ايطاليا في الصباح وحملوا نعش الموسيقى الخالد اصراراً منهم على نيل شرف وداعه حتى الجندول الجنائزى الذى ابتعد عن درج قصر « فئدرامين » حيث كان يعيش الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشا تغطيه أغصان أشجار الفار وسعف النخيل ، تبسط السماء فوقه زرققتها الصافية وتمسه الشمس بشعاع حنون ، وتقمص الدور ظلالها

« بارتسيغال » بينما يرن في اذنيه دوي نجاح « رباعية الخاتم » في لندن ، واعتزام جامعة اكسفورد منحه ارفع شهادة فخرية ، ثم تقام حفلة العرض الاولى لبارتسيغال في اغسطس ١٨٨٢ فيحدث عرضها دويًا شبيهاً بدوي السنة الاولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء روسيا وانجلترا والنمسا ، غير أن لودفيج الثانى يغيب فيترك في قلب فاجنر مرارة ويصعد فاجنر في حفلة العرض الأخير مساء ٢٩ اغسطس الى مكان قائد الاوركسترا في بداية الفصل الثالث وبمسك عصا القيادة التي كان قد أسلمها في الليالى السابقة الى قائدى اوركستراه هيرمان ليفى وفرانز فيشر ، ويقود الاوركسترا بنفسه في روعة وتائق وكأنما كان يحس أنه يودع بايرويوت ومسرحها الكبير . كان ذلك حدثاً صادقاً ، ذلك أنه رحل الى البندقية بعد اسبوعين ولم يعد اليها أبداً .

عاش فاجنر في البندقية موجه القلب يحس اقتراب منيته . وكثيراً ما ارغمه الربو على أن يقطع نزهته في طرقات البندقية ويجلس على احدى درجات بوابة كنيسة القديس مرقص ليلتقط أنفاسه ، وإن لم ينس أن يختار الزاوية التي تبدى له فيها كل روعة البندقية . لقد مات صديقه جوبينو ، وتحول نيشه الى عدو صريح بعد شهوده بارتسيغال التي رأى فيها عودة الى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة في زيارة « لبست » المحطم المنهوك .

وبمسك فاجنر في يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢ بعضا القيادة مرة أخيرة في مسرح « فينييتشى » ليحيى عيد ميلاد كوزيما الأربعين . ومن الشريب أن يكون آخر ما يعزفه فاجنر امام الآخرين هو سيمفونيته الاولى الوحيدة من مقام دو الكبير التي وضعها منذ نصف قرن في

قبل جثمان كارل فيبير . وتلفت المشيعون  
الى شهقات كلبين مضيا مع الجثمان الى مقره  
الآخر كأنما كانا يودعان في الم ، ذلك الرجل  
الذى حنا عليهما سنوات طويلة في بيته الكبير .

منذ ذلك اليوم الغاب فيه فاجنر في  
أعماق الثرى وهو يعزف نوعاً آخر من الحياة  
هى هذه الحياة التي يخلدها العمل ما بقى  
أناس يعزفونه وأناس يصفون اليه .

في مياه القناسة الكبرى محتضنة القارب  
المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق  
الناس بميدان القديس مرقس يذرفون الدمع  
وكانهم أطفال مهجورون بعد أن ودعهم  
« استاذهم » الألماني عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان فاجنر يشق شوارع بايروت  
على أنغام اللحن الجنائزى في « غروب الآلهة » ،  
وعلى اصوات الكوروس الرائع الذى رافق من



### المراجع

- BRION, Marcel; Wagner, Héros de Son Propre Drame, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- HUGUENIN, I., Wagner, Des Amours Intéressées , Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- LAVIGNAC, A.; Le Voyage Artistique à Bayreuth, Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.
- MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; Discovering Music, American Book Company, N.Y. 1952.
- NEWMAN, E.; Wagner as Man and Artist, Victor Gollancz Ltd, London, 1963.
- PANOFSKY, W; Richard Wagner, l'Apothéose du Festival, Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- SCHURE, E; Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée, Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.
- VON KRAFT, Z., Richard Wagner, Une Vie Dramatique, Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

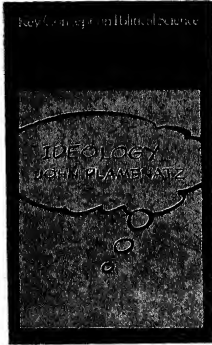
✻ برناردشو : مولع بفاجنر = ترجمة دكتور ثروت عكاشه

الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

✻ ثروت عكاشه : مولع حذر بفاجنر ( تحت الطبع )

الناشر محمد سعيد صباغ بيروت ( دار العالم العربي )

★ ★ ★



## الأيديولوجيا

تأليف: جون بلامنتاز  
عرض: خليل، الدكتور قاري محمد سامي

عن طبيعة « الأيديولوجيا » ما هي ؟ وكيف تكون ؟ .

ولقد حلق بنا المؤلف بعيداً في سماوات الفكر الفرنسي، متبعاً مصادر « الإيديولوجيا » في مقدمات كوندريك Condillac ودراسات باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

ليس من اليسير على أي كاتب أو باحث مهما بلغ من عمق وأصالة ، أن يعالج مسألة شائكة وعسيرة كمسألة « الأيديولوجيا Ideology » . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول « جون بلامنتاز John Plamentaz » (١) أن يتعرض للمسألة رغم ما فيها من عسر ، فكشف لنا في دراسة عميقة وكلمات رشيقة

Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

(١) « جون بلامنتاز » باحث مدقق في النظرية الاجتماعية ، وكاتب مخلص جاد في فلسفة السياسة . ولد في « مونتنيغرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ إلى إنجلترا حيث تلقى العلم في جامعة أكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفي عام ١٩٥١ انتقل إلى كلية « نيفيلد Nuffield » ثم رقى إلى منصب الاستاذة لكرسي النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن أهم مؤلفاته : الماركسية الألمانية والشيوعية الروسية German Marxism and Russian Communism والحركة الثورية في فرنسا Revolutionary Movement in France والإنسان والمجتمع Man and Society

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايديولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على انها مجموع التصورات والافكار العامة التي تسود مجتمعاً من المجتمعات في أى عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح في معان اخرى اكثر تحديداً وضيقاً ، كى يشير فقط الى بعض اشكال من الافكار والمعتقدات التي تتعلق فقط بجماعة او «زمرة اجتماعية Social Group» . أما علماء الاجتماع ، فينظرون الى الايديولوجيات على انها «ظواهر» او «قائع» ينبى دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تتحكم في مسارها ، على اعتبار ان الايديولوجيات هى ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهى اذن « مشروطة اجتماعياً Socially Conditioned » .

يضاف الى ذلك ان « الايديولوجيات » تقوم في الوقت نفسه ببعض « الوظائف الاجتماعية Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شيقاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التي تزخر بها النظرية الاجتماعية ، حيث أصبح للايديولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلفت بمفاهيم اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية . الا ان الكتاب في معظم اجزائه يدور حول المفهوم الماركسي للايديولوجيا ، على اعتبار ان ماركس هو اول من وضع هذا المصطلح واستخدمه في علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفاهيم الايديولوجية المتصارعة والآراء المتشابهة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اصطرعت على مسرح الفكر الاجتماعى والسياسي ، حول مسألة الايديولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان جون لامنتز لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا في وضوح

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى المانيا ، حيث نضجت واتمرت في باطن الفلسفة الالمانية ، فتمخض العقل الالمانى عن صدور فلسفات كانط Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افنتج المؤلف كتابه بالتأكيد على ذبوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان للمصطلح السياسى « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الآخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلفت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايديولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعى ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر اندريه لاموش Andre Lamouche Sociologie de La Raison العقل بيهذا المعنى ، هى وتصيح الايديولوجيا بهذا المعنى ، هى دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعى للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصل الافكار من خلال ماضيها الذى يضاف عليها مغزاها ومبناها . ففى كل دراسة ايديولوجية ، يهتم الباحث بتحليل الفكر في ضوء الماضي ، والعقل من زاوية الصراع المذهبى والتناقض الاجتماعى .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيوتاريخى في الوقت الذى رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط او الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر ، على اعتبار ان « المواقف الاجتماعية » الراهنة هي التي تخلق الفكر ، وان التاريخ هو الذى يصنع المقولات التي تصدر عن ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على اوصية الوجود الاجتماعى .



وفرنسا حارت كلمة « الايدولوجيا » فجمعت بين الصورة والخصوية . وفرنسا هي مهد الكلمة ، فصدرت « الايدولوجيا » فرنسية الأصل ، كنتاج لفلسفة كوندياك Condillac تماماً مثلما صدرت « سوسيولوجيا Sociologie » كنتاج لفلسفة « كونت » الوضعية .

وإذا كان القرن السابع عشر هو قرن « العقل Reason » ، فلقد مرت أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بعصر الايدولوجيات ، حين تدفقت النظريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطول ثورات سياسية طاحت بنظم اقتصادية، وهدمت قلاع العصور الوسطى ، فتغيرت ملامح البناء الاوربي، بحلول المجتمع الصناعي وازدهار البورجوازية واندحار الاقطاع . وكانت الايدولوجية البورجوازية الناشئة ، هي ايدولوجية ثورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضاً ايدولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين سائر افراد المجتمع .

ومن ناحية الأصل التاريخي والفكري ، تعنى كلمة ايدولوجيا « علم دراسة الأفكار » ، الا انها كانت تستخدم في البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات «المضادة للميتافيزيقا» تلك التي كانت تفسر صدور الأفكار باشتقاقها عن « الاحساسات Sensations » . وكوندياك هو أشهر فيلسوف فرنسي يعبر عن الانجاه الحسى اصدق تعبير ، اذ انه تربى في احضان الفكر الانجليزى التجريبي الذي يؤكد ذلك البدا التجريبي القديم الذى ينادى بانه لا شيء فى العقل ، ما لم يكن من قبل فى الحس Nihil est in intellectu quod non ante Furerit in Sensus

ولقد اصبح الايدولوجيون بهذا المعنى ،

طبيعة الايدولوجيا فى فحواها ومغزاها . كما انه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبية ، الا لكى يلقى ضوءاً اعمق على جوهر المسألة الايدولوجية ، حتى تصبح اكثر وضوحاً وتميزاً .

والكتاب فى جملته ممتع ، كما انه يسهم فى ميدان علم الاجتماع السياسى اسهاماً جاداً ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الاول التركيز على مختلف الاستعمالات الخاصة لكلمة « الايدولوجيا » ، كى يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد ازالة الغموض الذى يحيط بالكلمة .

ويشير الفصل الثانى الى مدى تأثير الفلسفة الالمانية فى بعث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته فى المعرفة ، تلك التى اتكرها وهدمها ثم أعاد بناءها التلميذ الكانطى النجيب فردريك هيجل Hegel . ويناقد الفصل الثالث وجهة النظر السوسيولوجية ويؤكد فى الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايدولوجيا تتألف من مجموع المعتقدات التى يكون لها دورها ووظائفها فى التأثير على السلوك ، وتبرير أشكال النزوع البشرى . ويركز الفصل الخامس على التصورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايدولوجية الطبقة Class ideology » وما يحتويها من تصورات ومشاعر تتردد فى حركة وخصوبة وفاعلية داخل اطار الوعى الطبقي . وفى الفصل السادس والاخير ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسية للكلمة . وسوف نعرض لاهم هذه الموضوعات فى الصفحات التالية .

★ ★ ★

#### مصادر الكلمة واستعمالها :

إذا كان الفكر الالمانى يمتاز بالصورة والصرامة والتجريد ، فان الفكر الفرنسى يتصف بالخصوبة والحوية والسخاء . وبين المانيا

ان تشمل كل الأفكار التي تدور في رؤوس كل افراد المجتمع .

وأما الايديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي تتسع في مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة في أى عصر من عصور التاريخ . فإذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا يستند الى اصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فان الايديولوجيا الكلية انما تقوم على اسس منطقية وعقلية ، استناداً الى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة في « روح العصر » أو « وعى الطبقة » .

ومع البدايات الاولى للنزعة النفعية Utilitarianism صدر المفهوم الجزئى للايديولوجيا ، حين ارتبطت الايديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافلي » و « ديفيد هيوم David Hume » ، واختلطت بالاتجاهات النفعية في علم النفس ، الأمر الذى فرض عليهما ان يطبقا مبادئ السيكلوجيا الانانية في ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الايديولوجيا الجزئية اتصالاً وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

### المفهوم الماركسي للايديولوجيا :

إذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية، فان المفهوم الكلي للنظرية الايديولوجية العامة ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذى فرض على البروليتاريا ضرورة التسليح بايديولوجية مضادة للظلم البورجوازي . وبذلك تطورت تلك النفعية ذات الاساس السيكلوجي الفردى ، كى تحل محلها تلك التصورية الجمعية ذات الاساس المادى أو الاقتصادى .

ولايديولوجيا الطبقات مضادها التاريخية واصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة ايديولوجية مشتركة بين افراد الطبقة،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين أكدوا الاساس الحسى أو المادى للتصورات والأفكار . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كوندياك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند اتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة الى ألمانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كى تشير الى عدد متكامل متسق من الأفكار والمعتقدات ، أو مجموع السمات والاتجاهات السائدة فى جماعة أو طبقة . وبذلك نجد انها تنطبق فى الفلسفة الألمانية على مايسمى Weltanschauung أو « الإدراك الكونى » الذى يتعلق بالنظرة العالمية World- View ، وهى نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفى ضوئها ان نتعرف على انماط التفكير السائدة فى الواقع الاجتماعى ، وتلك هى النظرة الايديولوجية العامة .

وتعمل الايديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت أم اقطاعية ، الى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤدى هذه الايديولوجيات الى تجميد المواقف والى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذى قصده «كارل مانهايم» فى تعريفه للايديولوجيات على انها تشويه أو « اخفاء متعمد » لحقيقة الأوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الايديولوجيات الى قسمين ، ايديولوجيا جزئية ، وايديولوجيا كلية Total ideology . اما الاولى فتقتصر على الجوانب السيكلوجية البحتة ، حين تركز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « ايديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على اجزاء محددة أو دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعى . على اعتبار أن ايديولوجية الطبقة ، لا تستطيع

### الوعي الكاذب :

الوعي الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذي يبعثنا عن الالتفات الى الأساس الموضوعي للفكر ، حين نفعل عن عملية تأصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعي الكاذب هو وعي ضال ومضلل ولا أساس له من الواقع ، كما انه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر الى الايدولوجيا على انها أوهام وكاذب ، وغالباً ما يطلق عليها اسم « الوعى الكاذب » بمعنى ان الايدولوجى ، هو ذلك الفكر المروج للأضاليل الذى لا يعتمد على أى أساس موضوعي للفكر ، في حين ان الأفكار الحقّة هي تصورات مشروطة اجتماعياً ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعى Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعي الحق » عند ماركس عن «الوعي الكاذب» حيث يخضع الأول للشروط الاجتماعية ، ويستند الى مصادر واصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثاني إطلاقاً بالوجود الواقعي ، بالإضافة الى انفصاله كلية عن أى أساس مادي . والايديولوجيا عند ماركس هي « جزء من الوعي » ، الا ان هذا الجزء يندرج تحت مقولة « الوعي الكاذب » ، على اعتبار ان هذا الوعي هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبي والعموم بين مجموعات من الفئات أو الزمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعي الخادع ، انه تصور يتميز بأنه « كلي » و« عام » وله نتائجه وأخطاره الاجتماعية . وهو يتألف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المفلوطة ، تلك التي تمتاز بعمومها وانتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعياً في « مواقفهم » و « أدوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثلاً من أمثلة « الوعي الكاذب » .

واستناداً الى هذا الفهم البورجوازي

حين تجمعهم مشاعر واحدة في الوجدان الطبقي . فحين نسمع ماركسياً يحدثنا عن « الايدولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فاننا نعرف فوراً من بقصده او من يعنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يسلك البورجوازي « الفرد » مسلكاً يتمايز كلية عن مسلكه كعضو في « طبقة » ويمارس نشاطاً اقتصادياً أو جمعياً معيناً . حيث ان البورجوازي الفرد ، هو في الواقع انسان او « فرد عادي » لا يختلف إطلاقاً عن الانسان البروليتاري الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصوراته الطبقيّة ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فانهما يتمايزان تمايزاً شديداً في ان البورجوازي يتخذ موقفاً خاصاً في عملية الانتاج Process of Production مما يؤدي الى خلق ايدولوجية مختلفة تماماً عن « ايدولوجيا البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن ان نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج ، او « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » أو البورجوازي الذي يملك مشروع الانتاج وأدواته . ذلك ان « النشاط الانتاجي » هو العنصر الجوهرى الذى يميز ايدولوجية البورجوازي عن فكر البروليتاريا ووعيتها ، والفصل الجوهرى بين كل من البروليتاري والبورجوازي ، هو موقف كل منهما في النشاط الانتاجي ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويفرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للايدولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وصديقه انجلز Engels بالنظر الى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى اليها ، ودوره في هرم النشاط الانتاجي ، بالنظر اليها جميعاً على انها مصادر أساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

بتطور التفكير الديني وتفسير الدين ثم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الايديولوجي بالأساس المادى ، وحين وصل « الوعى » Consciousness «

بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الألمان قد اصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . وبذلك عقدوا زواجا مقدساً بين الفكر والواقع ، أو بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الايديولوجيا » بمعناها الواسع ، هى ابنة هذا الزواج الشرعى ، أو هى وليدة خصوصية الفلسفة التى انثرت على ارضية التاريخ الاجتماعى . وبعد مناقشة طريفة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندنتالية والفرق بين المنطق الكانطى والمنطق الهيكلى ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف ان ماركس كان فخوراً بأنه أخذ منطق هيجل الجدلى ثم قلبه رأساً على عقب ، وأنه اذا كان هيجل قد ابتدأ بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية قد عكست الوضع فبدأت المادية الجدلية بالطبيعة ثم انتهت أخيراً الى الفكر . ولقد اتفق الماركسيون مع هيجل ، بأنه قد أصاب في اعتباره « التناقض » خطوة أساسية في سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف وأصبحت الحقيقة في نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على إزالة الصراع .

واذا كان الجدل الديالكتيكي الهيكلى يتجه في نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان المادية الجدلية انما تهدف تاريخياً نحو تحقيق المجتمع الشيوعى اللاتطبقى نظراً لأن المشكلة الأساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هى مشكلة الانسان وشقاؤه في حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، عن طريق الإيمان بالاشتراكية العلمية بقصد

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . أكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات أو الدول الشيوعية لا يحفل في طياته أية تصورات خاطئة أو أوهام خادعة ، وليس هناك مكان في المجتمع الشيوعسى اللاتطبقى Classless Society ، لما يسمى بالوعى الكاذب . فلسوف لا يقنع الناس في مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة في مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقة » التى تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعي ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كل ما يتصل بالمجتمع الشيوعسى الذى يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس في المجتمعات الشيوعية بعد ان تنهار « الطبقة » في حاجة على الإطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة والسلطان المفروض . حيث لا يوجد في المجتمع الشيوعى اللاتطبقى مكان للقانون أو الأخلاق أو السلطة ، بتلك المعاني السائدة في المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادعة، ولا مكان للوعى الكاذب، في مستقبل المجتمعات الشيوعية ( اللا طبقية ) .

### الدين والايديولوجيا :

تعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التى تحمل عناصر ايديولوجية ، على أساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هى افكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم الامبريقي أن يبرهن على مدى صدقها أو كذبها وهذا هو السبب الذى جعل ماركس يعتبرها مجرد أخلية وهمية .

ولقد ادخل ماركس قيم الاخلاق ونسق الدين في اطار ما يسميه بالبناء الايديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند في وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذى هو مصدر كل المناشط الانسانية والمواقف الاجتماعية .

ويعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة

للسلوك الانساني هي نتاج مناشط الانسان وقدراته ، كما انها أيضاً نتيجة حتمية لاتصال الفكر المستمر بالواقع الاجتماعي والبيئة الطبيعية . ولا شك أن التمييز الذي وضعه هيجل بين « الروح الذاتي » و « الروح الموضوعي » انما يتصل الى حد بعيد بذلك التمييز الماركس الذي يفصل بين « الوعي » و « الوجود الاجتماعي » . حيث يستخدم هيجل كلمة « الروح » كي تصدق على النظم وأنماط السلوك من جهة ، ولكي تصدق أيضاً وفي الوقت عينه ، على سائر المعتقدات والتصورات والمشاعر العامة . بمعنى أن هناك رابطة جوهرية بين الروح الموضوعي والذاتي ، حيث أن النظم هي « أنماط من السلوك » من جهة ، كما أنها من جهة أخرى « قوالب من الفكر والمشاعر » قد صيغت في قواعد مرعية وعامة . بالإضافة الى اننا نجد انه في كل نوع من « النشاط الاجتماعي » يتوافر عنصر « الوعي » وهو نوع من التفكير المرتبط بالاشياء والمتصل بالوجود .

الا أن هيجل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذي يتحكم في الوعي . ولم يحددنا اطلاقاً عن « الايدولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والى عليها كل الانحياز باعتبارها المفتح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلاحظ أن التصورية التي استغرقت جانباً كبيراً في فلسفة هيجل ، هي « التصورية العالمية » أو ما يطلق عليه هيجل اسم Weltanschauung ليقتصد بها معنى « التصورية الكلية للعالم » . ولا يمكن أن يحصل على هذه التصورية الكلية المطلقة سوى « كائن مفكر رشيد Rational being » حيث أن فهم النظم وتحليل الأفكار في ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ، ودراسة

تطوير العالم وتغيير الانسان . وليس من شك في أن هناك قدرية في الاتجاه الماركسي ، فكما اعتبر « كونت » أن الحالة الوضعية هي النهاية ، فإن ماركس قد نظر الى الاشتراكية العلمية على أن غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك أيضاً في أن الجدل الماركسي لم يعد - كما هو الحال بالنسبة لهيجل - نوعاً من البحث النظري الميتافيزيقي . فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقياً بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية في سيرها وصراعها التاريخي .

فإذا كان هيجل « ديناميكياً » في تصوره المنطقي لتطور « الفكرة » ، فإن ماركس كان ديناميكياً هو الآخر في تصوره الجدلي لتطور « المجتمعات » . وإذا كانت الفكرة هي التي تحدد التاريخ عند هيجل ، فإن « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الأسفل ، هو الذي يحدد الفكرة .

### الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصورية هيجل عن « الروح اللانهائي » في عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومناهات فلسفية ، فقد وافقوا على الأفكار الأساسية للنظرية الهيجلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيجل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيجلية ، أن قدرات الانسان - التي تميزه عن سائر الحيوان - متطورة بالضرورة حين تتغير وتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعة ، واتصاله الدائب بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً أن الاساليب التقليدية

ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود ، والفكر بالواقع . ففى ميدان الفن مثلاً ، نجد أن المنفعة ليست من عناصر « الخلق الفني » ، ذلك الذى تتوافر فيه فقط بعض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ . على اعتبار أن الفن مهما خلق بعيداً في برج عاجي ، فإن العناصر الاجتماعية تظل كامنة في عملية « الخلق الفني » ، بمعنى أن الإنسان والمجتمع والتاريخ ، هي عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومذاهبه .

### فكرة النسبية والايديولوجيات :

حين تنقلب سفينة في بحر عاصف ، يظن بحارتها وهما أن المرونة سوف تأتيهن في الحال . بينما يعتقد البدائيون أن « روحاً خبيثة » قد قلبت السفينة ، فالبدائي ينظر الى الكون نظرة خاصة ، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيكية تحليلاً غيبياً mystique وتلك هي ملامح وسمات العقلية البدائية . والبدائي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لانه يخفق في معرفة العلل الحقيقية . فهو كالمحتضر يستطيع أن « يقارن » وأن « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدماً نفس المقولات والقوالب . فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والمقولات المنطقية ، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقة الخاصة ، ووفقاً لاساطيرها وتصوراتها الجمعية . فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءاً على معنى « الوجود » ومغزى الاشياء ، فليجأ البدائيون الى قصص القدماء واساطير الأولين ، حتى يجدوا تفسيراً للاشياء والموجودات .

وقد تدور الايديولوجيات ، حول حكايات

ماضيها وكيف تنشأ وتطور ، كل هذه جوانب تعتبر من أخص خصائص الانسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى أن النظرة الكلية للانسان وموقفه من العالم ، وتفسيره للتاريخ ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الوعي » تلك التي تتوافر في الانسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي » ، ويستخدم أفكاره ويحدد أهدافاً خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها ، من زاوية موقفه ونظرة الكلية للعالم . فهناك تصورية للعالم ، أو نظرة للوجود ، يستطيع الانسان من خلالها أن يضع نظاماً للأشياء . ومن شأن هذا النظام التصوري للوجود ، أن يرتبط برابط وثيق بنسق الفكر واللغة Language . حيث أن الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم أو يرتبط بالاشياء ، كما تصبح اللغة ناقصة مرجاء ان لم تنتعش بحركة الوجود وتلتحم بتيار التاريخ الاجتماعي .

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشري ظاهرة تاريخية ، وتاجاً جمعياً يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture ، كما يستند الفكر ايضاً الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية . ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الاصلية التي تختفي وتستر وراء سائر الايديولوجيات ، ويكفى ان نرفع هذا الستار النفعي الجشع ، حتى نتكشف تلك الايديولوجيات ، وهذا هو أسلوب الماركسي في دراسة الايديولوجيات ، بالكشف عنها ، حين فنصع عن نفسها ، وتصبح عارية عن ظاهرها الفكري ، ولا يتكشف لنا سوى باطنها النفعي الجشع .

وعلى العكس من ذلك ، فقد اثبت مانهام أن « المنافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية ، وأن « المصلحة »

قواعد ومعايير للسلوك الخلقى ، على انها  
أجزاء متكاملة ومتساندة في البناء الايدولوجي  
الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائماً على وجود  
النسبي Relative ، فلا يلتفتون الى المطلق  
absolute . ولا شيء عندهم غير « النسبية »  
و « الحركة » ، و « الصيرورة » . وفي هذا  
المعنى النسبي ، يقول الماركسي الصيني الكبير  
« ماوتسي تونج » : « اذا فرض ان ضفدعاً  
قال وهو في قعر بئر : ليست السماء الا بحجم  
فوهة البئر فهو مخطيء . لان حجم السماء  
اكبر من ان يعادله حجم فوهة البئر . اما اذا  
قال الضفدع : ان قسماً معيناً من السماء  
هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لان  
ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هي النسبية كما يعبر عنها « ماوتسي  
تونج » في وضوح وجلاء ، ولكن الماركسية  
لا تستند الى النسبية وحدها ، وانما تقوم  
ايضاً على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسي  
الوجود الساكن أو الالى ، ويرفضون المادية  
الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود  
المتحرك، ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية .  
والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة  
للحركة ، سواء في العالم الخارجى ، أم فى  
الفكر البشرى . فليست الأفكار عند ماركس كما  
هو الحال عند هيغل ، هي التى تقود العالم  
وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تستند  
بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هي  
الضرورة الماركسية ، التى تجعل من المادة  
اساس الفكر والتاريخ . والاقتصاد عند  
ماركس ، هو المادة التى تفسر حركة التاريخ ،  
والاساس الأسفل ، هو الأرضية التى تشكل  
بنية العلاقات الاجتماعية ، وبهذا المعنى  
اصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليست

واساطير ، أو حول معان اخلاقية نستند الى  
اصول أو قيم دينية . ولا شك ان جانب  
« الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهري  
في الايدولوجيا ، فالقصة أو الاسطورة  
الايدولوجية عبارة عن قصة ذات مضمون  
اخلاقى ، ويتصل الجانب الايدولوجي بالقصة  
نفسها ، فاذا ما تواغر مثلاً العنصر الاخلاقى  
دون مضمون اسطورى أو طابع قصصى ، فلن  
يتوفر على الاطلاق العنصر الايدولوجي .  
وتشرح القصة الايدولوجية أو تفسر كل فعل  
أو حدث من المواقف السوسولوجية  
العامة . وهذا هو السبب الحقيقي في « نسبية  
المواقف والأفكار » كما تتجلى في سياق التاريخ  
أو كما تحلق في آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو اول من بشر بالفكرة  
الايدولوجية ، وما يتصل بها من نسبية ،  
وخاصة حين ترتبط الفكرة باصولها الواقعية  
ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال  
Pascal » فيلسوفاً اخلاقياً ، وعالماً رياضياً ،  
الا أنه في الوقت نفسه عبر في عمق واصالة  
عن نسبية الفكرة الايدولوجية حين قال :  
« ان ما هو حقيقى في شمال البرانس هو  
خاطيء في جنوبها » . وحين أعلن باسكال هذه  
القضية ، لم يكن يفكر في نظريات اوقليدس  
الهندسية ، أو حتى في مدار كوبرنيكس  
Copernicus وانظاره الفلكية ، وانما كان  
باسكال يفكر فقط في قواعد الاخلاق وقوانين  
السلوك الاجتماعى . تلك هي النسبية  
الاجتماعية، التى انطلق منها ماركس ومناهيم ،  
بالرجوع الى البعد الواقعى للفكر والتصورات ،  
على اعتبار ان الظواهر والاحداث الاجتماعية ،  
انما تخضع عند ماركس لجدل الواقع  
وقوانينه . الامر الذى جعل ماركس ينظر  
الى القانون والاخلاق وما يتصل بهما من

الحيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الاسفل ، على انه مصدر كل اشكال المعرفة من « ايدولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « واديان » . هكذا فسر الماديون الجدليون مضمون الايدولوجيا ، على اعتبار ان ايدولوجية الطبقة هي انعكاس للصراع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يتحكم بالضرورة فى الفكر الطبقي ، ويتركز فى تلك المواقف والارتباطات العامة التى تتعلق بصراع الجماعات والطبقات والتاريخ . وهذا ما يؤكده « كارل مانهايم » فى كتابه المتع « الايدولوجيا واليونوتيسيا Ideology and Utopia » . واستنادا الى هذا الفهم - يرد ماركس ايدولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التى تنبثق من داخل بنية الطبقة . على أساس ان الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعى » للفرد ، بل انه يتوقف اصلا على « الوضع الاقتصادى » ويصدر عن الموقف الاجتماعى والسيكولوجى للطبقة برمتها ، من خلال صراعها وآمالها ومخاوفها وامكانياتها الموضوعية ، وهى الامال والمخاوف التى تنبثق عن ظروف وضعية يحددها السياق السوسيو تاريخى . فاننا حين نتعرف على ايدولوجية العصر او « روح الطبقة » ، وحين نحاول ان نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والزمير السوسيو تاريخية . فلما نعى بذلك ان نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلي « لروح العصر » ، او « فكر الطبقة » او « عقل الجماعة » ، ذلك البناء الفكرى الشامخ الذى يتألف من مجموع الآراء والافكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Values القيم الاجتماعية وبتعبير ادق ، ان ذلك البناء العقلى لروح العصر والطبقة ،

ايدولوجية ideologique . اذ ان علم الاجتماع الماركسى انما ينظر فقط الى « البناء الاسفل » ، وهو البناء الاقتصادى المادى ، على حين ان المذاهب الفكرية وسائر الايدولوجيات ليست فى ذاتها الا « بنية فوقية Superstructure » .

### ايدولوجية الطبقة :

قلنا ان المؤلف حرص على ان يبين ان « الذات العارفة » ، او المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وان اى مذهب فلسفى ، « لا يسبح فى فراغ » ، وانما جاءت الفلسفات لتؤكد ايدولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، او تأييد مواقف سياسية . وبالتالي يمكن تفسير الافكار والايدولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعى العام ، وذلك الموقف الذى يحدد اطارها ، والذى يضى عليها مغزاها ومبناها . فتصبح الايدولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية عامة ، فيقال مثلا : « ايدولوجية العصر » او « ايدولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة فى ذلك العصر ، او الخصائص الذهنية الكامنة فى روح الطبقة ، وقد يقال : ان الايدولوجية ، هى مجموع الأفكار التى تكون « النظرية » او « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من امثال « جيرفنتش Gurvitch » الذى يرى ان الايدولوجية الماركسية تتضمن احكاما فى الاخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الاساس الاقتصادى ، كما يصبح الوضع المادى للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذى يفسر طبيعة المضمون الفكرى ، ومحتواه الداخلى . كما ان رايون آرون Raymond Aron يذهب الى ان علم الاجتماع الماركسي يؤكد على تلك



« المصالح » ، تلك التي تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين أفراد الزمرة أو الطبقة، تنشأ مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة أخرى من « الأفكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل اطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات .

و « ايدولوجية الطبقة » ، هي مجموع الأفكار الثانوية السائدة في بنيتها ، وتلك هي الأفكار الايدولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوى ايدولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التي تصدر عن الوعي الطبقي ، مما يؤكد أن هذه الأفكار انما تبرز السمات العامة للطبقة والتي تضى عليها شخصيتها ووجودها . بمعنى أن ايدولوجية الطبقة انما تعبر عما يجمع بين أفرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من أدوار طبقية ، وهذه كلها هي شروط « الوجود الطبقي » .

ويميز ماركس الطبقة تبعاً لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتأثيرها في النسق السياسي وفقاً لتقدير ثرائها وأهميتها مما يضى عليها طابعاً يعطيها فرصتها أو دورها القيادي في البناء السياسي . ولكل طبقة آمالها وتطلعاتها ، فطبقة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية تبني السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسي ، أما طبقة العبيد فتأمل في التحرر من الظلم الاجتماعي واستغلال الانسان لآخيه الانسان .

هذه هي الخريطة الاجتماعية Social Map التي تبرز اتجاهات الطبقات، حيث نجد تعارض

انما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف الطبقية عن وظائف وجودها في الوسط الاجتماعي .

ومن المسائل الجوهرية ، التي تعرض لها علم الاجتماع الماركسي ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلني من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس الى « التفسير الوظيفي » ، لاشكال الفكر في البناء الاجتماعي ، وانشار الى وظيفة التفكير الايدولوجي ودوره في بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعي والتكنولوجي . وبخاصة في المجتمع البورجوازي ، على اعتبار انهما من ضرورات الاقتصاد الرأسمالي وأدواته ، حيث يستخدمهما العلم الاقتصادي في اشباع حاجات الانسان . وبذلك ابرز الاتجاه السوسيولوجي الماركسي مبداً هاماً بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو أن تطور الفكر والمعرفة في السياق التاريخي ، لا تفسره الا أسباب اجتماعية ، وان المفكر لا يتشكل الا حسب الظروف التاريخية ، وان كل مجتمع يصنع بناءه الفكري بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضاري المستند الى اصول اقتصادية ، واسس مادية .

ويقول المؤلف في ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، الا في اطار ما تقوم به من جهود أو أعمال ، تلك التي تسمى في علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك أن « العمل » أو « النشاط » حين يكون جماعياً ودائماً ، لا بد وأن يخلق في الجماعة أو الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » أو

ولقد أشار ماركس في « الثامن عشر من برومير Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بونايرت فقال عن جشوع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطاته كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعي الطبقي » ، مما يؤكد ضعفها وسليبتها في ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعي الطبقي من تصورات مشتركة ، يتعامل أعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون في « زمر » وكان السادة في المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها وأهدافها وبصالحها ، فيقع أو ينشب الصراع الايديولوجي مع الطبقات الاخرى . ويحمي السادة مثلاً انفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائماً عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين . وكذلك يحمي زنوج امريكا انفسهم من طفيان البيض، حيث يميز المجتمع الأمريكي بين الاسود والابيض باسم « التفرقة العنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار في جبين مبادئ العدالة والحرية والديمقراطية التي تتشدد بها الولايات المتحدة الأمريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة عالمية او دولية cosmopolite ، اي لا وطن لها ، مثل طبقة العمال التي تمتد فيها وراء الامم والدول حيث يدخلها العامل في كل مكان . ويعبر الشاعر الماركسي : « ايها العمال في كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اصديق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على انها انواع من الطبقات .

الخطوط وعدم تطابق الاتجاهات ، اذ ان « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات انما تتعارض ولا تتحد أو تتفق . ولذلك أكد ماركس ان دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد أعلن ماوتسي تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكي في معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وانما أكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التي تضم طبقات الفلاحين والمتقنين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

### الوعي الطبقي :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية أو اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لانه يعكس ما يدور في بنية الوعى الطبقي . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعى أو الوجدان الطبقي لا يزال باقيا . مثال ذلك ان زعماء فرنسا ناروا على طبقة النبلاء Noblesse ، واطاحوا بامتيازاتها وألقاها وحقوقها . وتنازل أصحاب الاقطاع والامتيازات عن حقوقهم ليلة ؟ اغتسل المشهورة ، الا انهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعياً بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بألقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يرطهم من قيمة راسخة في الوجدان الطبقي ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الاساس تتميز الطبقات بوجود الوعى الطبقي class consciousness » الذى يبرز معاملها ويضفي عليها وجودها ، بمعنى ان وعى الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

الطبقي « . ولقد اقترب لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسي للوعي الطبقي في كتابه « التاريخ والوعي الطبقي History and class consciousness » . حيث أكد في هذا الكتاب على أن البروليتاريا إنما تتميز بكثافة أكثر و طاقة أغزر من « الوعي الطبقي » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعي الطبقي » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فتكتسب الكثير من الأمانى والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاصلة على « الوعي » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعي » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضى وتبدل ، وتصبح الأمانى الجديدة مختلفة عن أمانى الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية ، وكفاحه المستمر ، أنه لن يحصل على أمانيه ، ولن يحقق آماله الا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الرأسمالى . وقد يكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، أو بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشغيلة على أمانيهم وأهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك أن نظرية ماركس عن « الوعي الطبقي » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين أشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل أشكال الوعى الطبقي . ويتفق لوكاتش مع ماركس على أن الوعى الطبقي البورجوازى ، إنما هو صورة

الا أن « الطائفة » هى « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق الا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الأفراد أو الخروج منها . وقد يكون للطبقة ايدولوجيتها الخاصة ، دون أن يتوافر لديها « الوعى الطبقي » . فقد تتفق الأفكار والآراء والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقي » ، وهذا هو السبب الذى من أجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومير » أن طبقة الفلاح الفرنسى إنما ينقصها الوعى الطبقي . على ما سبق أن ذكرنا ، ولقد عدد ماركس أسباب فقدان الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعهم و يروجها ، ومنها أيضاً أنهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظراً لانعدام توافر « الأهداف المشتركة common purpose » سواء أكانت اجتماعية ام سياسية ، بمعنى أنهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقي ، ولا يحرصون على تأكيد هذا الوجود وتدعيم المصادر الحقيقية والاسس الموضوعية التى تدعم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك أن انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبني على أنهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم أو وجودهم الطبقي . ولقد ذهب ماركس الى ما هو أبعد من ذلك ، حين يشك فى إمكان وجود « الوعى الطبقي » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية ، على أنهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى

أن الرأسمالية انما تحمل في طياتها بذور هدمها ، حيث انهم لن يستطيعوا رفع التناقضات الا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقي المؤقت ، الذى يبقى ببقاء النظام البورجوازي ، ويستمر باستمراره .

من صور « الوعى الكاذب » . ولقد اخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقيّة التى يسندوها نظامهم البورجوازي ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Contradictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها . وهم لا يدركون

★ ★ ★

## من الكتب الجديدة

كتب وصلت لإدارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الإعداد القادمة

---

Gordon Donald C., *The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, *Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought*, Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, *Progress and Regress in Philosophy*, Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), *The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, *The New European*, Hodder and Stoughton, London 1968,

★ ★ ★



العدد التالي من المجلة

العدد الرابع – المجلد الثالث

يناير – فبراير – مارس ١٩٧٣

قسم خاص عن النشوء والارتقاء

بالإضافة الى الابواب الثابتة

الخليج العربي	٥	سوريا	٣	ليرة
السعودية	٥	المصرية	٢٥٠	دينار
البحرين	٤٠٠	السودان	٢٥٠	دينار
اليمن الجنوبية	٤٠٠	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الشمالية	٤٥	مستط	٤٠٠	دينار
العراق	٣٠٠	الجزائر	٥	دينار
لبنان	٢,٥	تونس	٥٠٠	دينار
الأردن	٢٥٠	المغرب	٥	دينار

مطبعة حكومة الكويت